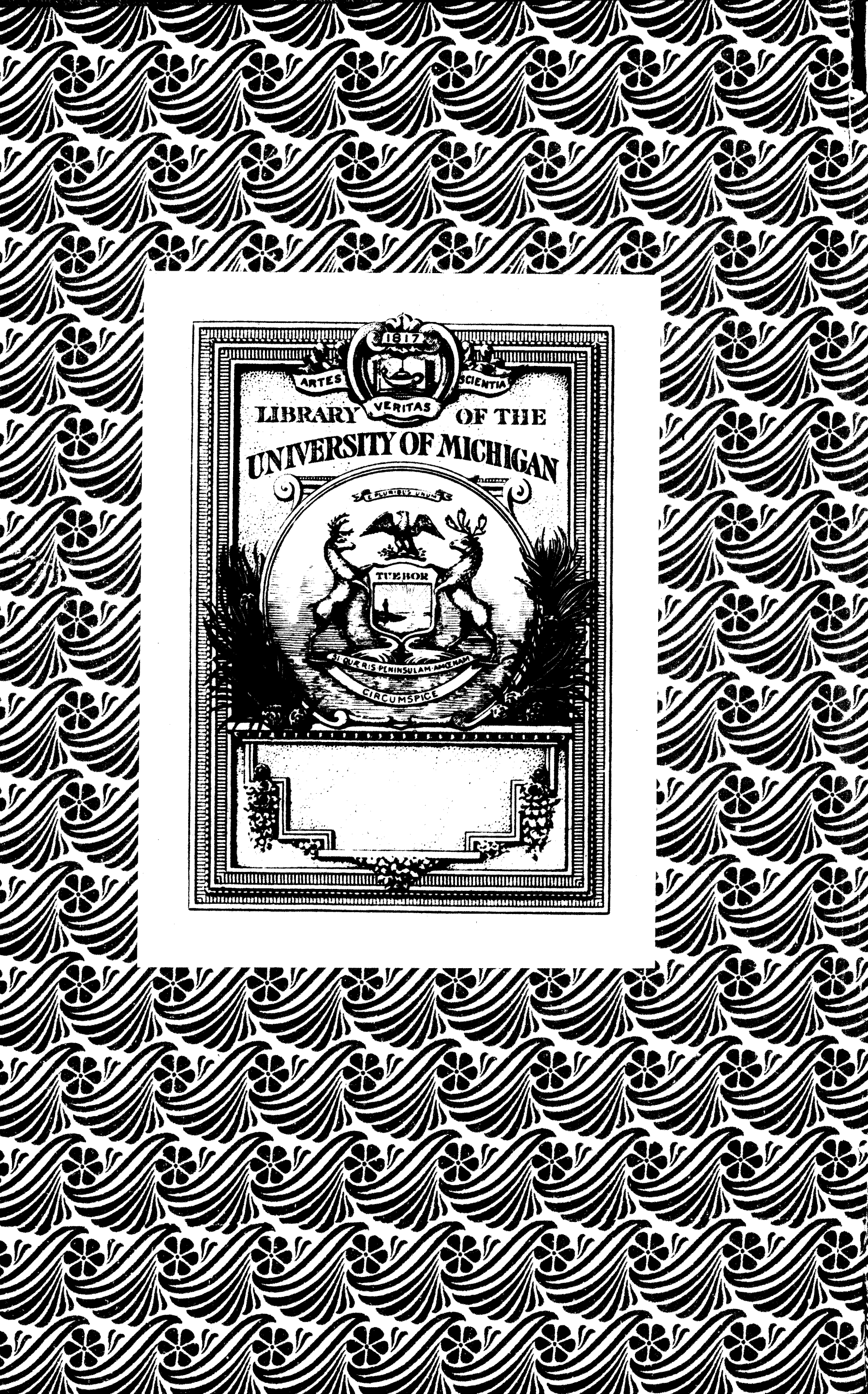
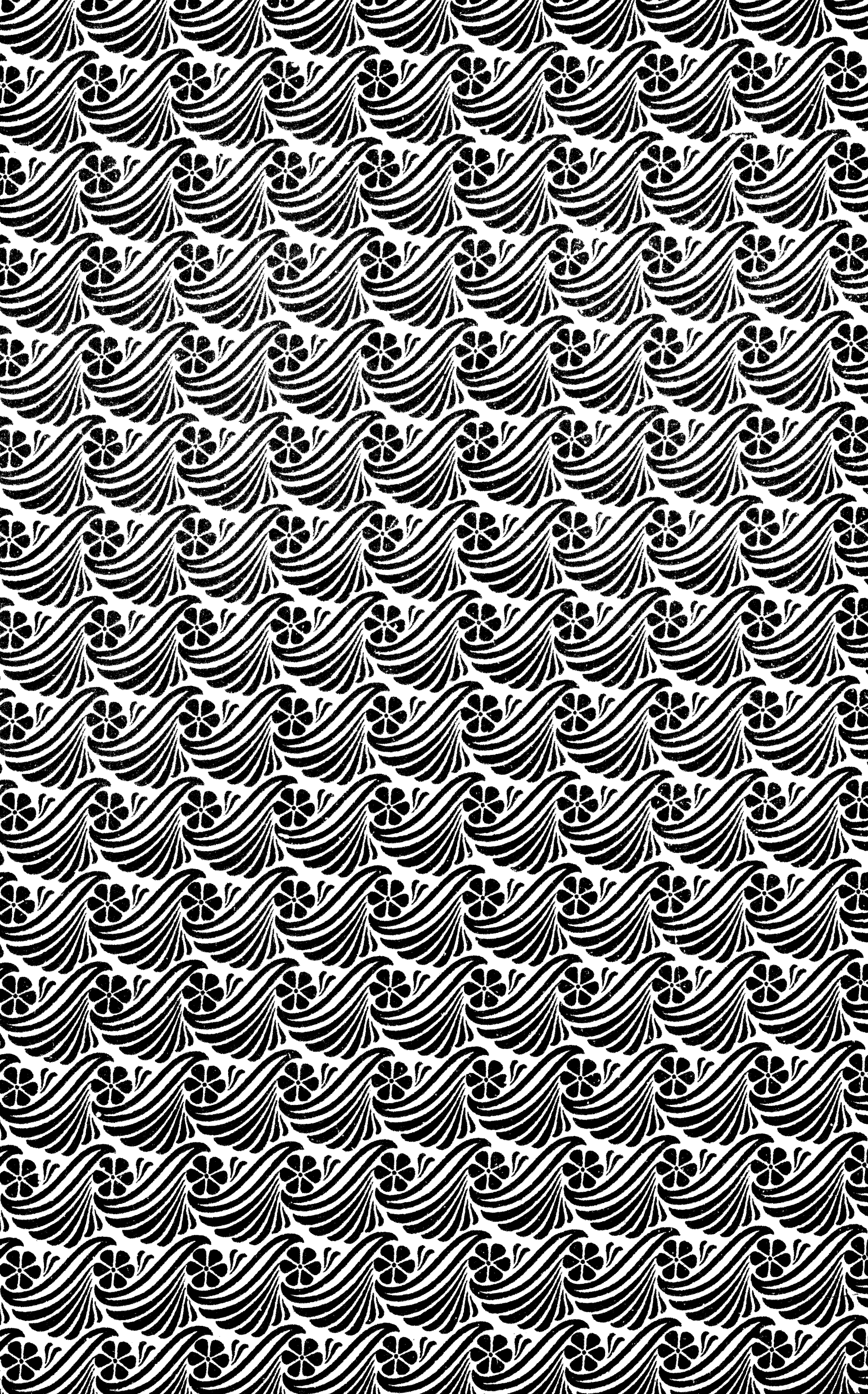
Die Schaubühne.







> So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.
>
> Schiller.

Zum Geleit.

So lange das Gefühl nicht ganz erstorben ist, daß der Geist eines Volkes und einer bestimmten Zeit eindringlicher als in der übrigen Literatur im Drama zum Ausdruck kommt, so lange wird immer von neuem der Wunsch lebendig werden, daß der Schaubühne ein Strom künstlerischer und geistiger Neuwerte entquelle, da jetzt zumeist Geschäftsleute bemüht sind, dem Theater mit dem geringsten Einsatz an Geist den größten Gewinn zu entlocken.

Der Wunsch wird zur Aufgabe — zu der Aufgabe, das Theater wieder zur Würde eines Kunstinstituts zu erheben. An dieser Aufgabe mitzuarbeiten, führend und unterrichtend, ist die vornehmste Pflicht dieser Wochenschrift: im engsten Zusammenhange mit dem Leben unsrer Zeit, soweit die Kunst des Dramas in Wort und Ton es gestaltet, in ständiger Fühlung auch mit den mannigfaltigen praktischen Fragen der dramatischen Kunst wollen wir hier die Probleme und die Erzeugnisse des zeitlos Großen und Schönen würdigen und fördern.

Oedipus.

(Aus einer ältern, unveröffentlichten Arbeit.)

— — — — — — — — — — — — — —

Der Diener:

Was soll ich deinem Vater, meinem König,
ansagen, wenn er fragt: Wo ist mein Sohn?

Oedipus:

Sag ihm, ein Gießbach hat mich hingeschmettert
und treibt nun meinen Rumpf wie ein Stück Holz
ins Meer hinaus. Sag ihm, ich haus' im Walde —
sag ihm, die Hunde des Geschicks, die niemals
ihr Auge schließen, sind mir auf den Fersen.
Sag, was du willst, mich aber frage nicht,
frag nicht! und weich mir aus! entspring! entspring!
Ich sehe einen Stein des Feldes, flieh,
flieh, wenn du leben willst —

(Der Diener entspringt.)

Oedipus:

Allein! Allein!
Allein mit dem Geschick. Und dort herauf
aus flachem Land kommt schon die Nacht gestiegen,
so sind wir denn zu dritt. Da flieht er hin
wie ein gescheuchter Hase. Mir ist wohl.
Wie ein verfluchtes Schiff auf totem Meer,
so lag mein Herz, im eignen Blut erstickend,
die Füße waren mir von Blei, die Arme
gelähmt, da kamst du mir zurück, mein Zorn,
freundliche Gottheit! Wie du in den Adern
mir Leben weckteſt, wie du Zauberkräfte
ins Blut mir flößtest — nein, ich bin kein Tier,
das vor dem Altar liegt und nach dem Messer

des Opferpriesters stiert, nein, ich bin frei,
ich kann hierhin und dorthin, denn ich bin
das Schiff und bin der Wind zugleich, ich bin
das Segel und ich bin der Steuermann,
ich tu, ich lasse, was ich will — dies Wort
blitzt auf den fernsten Gipfeln meines Lebens
wie Morgenlicht die schwere Nacht hinweg
und kühn, wie junges Meer im ersten Glanz,
wie Abgründe, die voll der Gärten sind,
rollt sich die Welt vor meinen Füßen auf.

Ihr Hunde des Geschicks, ob eure Augen
sich schließen oder nicht — vernehmts: auch meine
sind offen Tag und Nacht, auch mir sind Hunde
zu Dienst von treuem Blut, auch mich umgeben
Dämonen und der herrlichste von ihnen,
gerüstet wie ein junger Todesgott,
er, dem mein Zorn und meine Liebe nur
die Waffenträger sind: er heißt mein Wille.

Uralte Nacht, die du den schweren Leib
herauf die Hügel wetterleuchtend schleppst,
hör mich, denn du warst vor den Göttern, du
wirst sein, wenn keine Götter sind: niemals
wird diese Hand sich wider meinen Vater
erheben und ihn töten, und niemals
wird sie die Mutter mir umschlingen, sie
zu ziehen in mein Bett, auf daß ich ihr
den Leib befruchte, der mich trug, und Söhne
erzeuge, die auch meine Brüder sind.
Denn diese Hand gehört dem Oedipus,
dem vor dem bloßen Klange dieser Worte,
die niemand hier vernahm als du, die Seele
aufschäumt vor Graun. O müßt ich in den Klüften
Kimmeriens mich bergen, mit dem Bären
um eine Liegestätte ringen, nackt

Berg auf und ab, Land aus und ein, von Klippen
zu Klippen hingeworfen, müßte ich
hinab zum Hades — ich will rein mich halten
von diesem Fürchterlichen, das kein Hirn
ausdenkt, das niemand je gehört hat, niemand
je hören wird, denn ungeboren wird es
erwürgt in mir, und tritt nie an dies Licht.

Ich will mir einen Wanderstecken schneiden
für diese Hand anstatt des Szepters von
Korinth.

(Er tuts.)

Drei Straßen, alte heilige
berühmte Straßen laufen hier zusammen:
die führt nach Delphoi, diese hier gen Theben,
nach Daulis diese. Welche ich betrete
ist gleich, auf jeder bin ich fremd, auf jeder
der ohne Haus, der ohne Freunde, der,
ob dem der Zorn der Götter wetterleuchtend
und nächtig hängt. Dort rollt ein Wagen hin,
und ich

(er setzt sich)

sitz hier im Staub, und dennoch, dennoch
der Königsmantel meines freien Willens
umfließt mir meine Schulter, und mir ist
als hätte ich die ganze Welt um mich
geschlagen und empfinge in mein Blut
davon die Wärme.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Hugo von Hofmannsthal.



Dramatischer Nachwuchs.

I.

Vor anderthalb Jahrzehnten war man ein aschgrauer Pessimist und beinahe ein schlechter Mensch, wenn man nicht glaubte, daß die große neue Blüte des deutschen Dramas dicht bevorstehe und beinahe schon da sei! Der kampffrohe Enthusiasmus der „Freien Bühne“ zitterte noch nach im jüngern Teil des literarischen Publikums und die Fülle neuer Talente, die in so kurzer Zeit zu Tage traten und deren Namen sich in dem halben Jahrzehnt von 1890 bis 1895 wie starke, frohe Versprechungen ins Licht der Bühne drängten, diese üppig wuchernde, jäh aufschießende Fülle schien jede Hoffnung zu rechtfertigen. Wenn nach der schlimmsten, lebenverlassensten Zeit, die die deutsche Kunst je durchgemacht hat, wenn nach den Jahren, wo Lindaus und Blumenthals „ernste Dramen“ die Szene beherrscht hatten, ein Talent von der Reinheit und Inbrunst Gerhart Hauptmanns die Bretter eroberte, wenn Halbes „Jugend“, Hirschfelds „Mütter“, Schnitzlers „Liebelei“ Schlag auf Schlag neue Bühnendichter, wirkliche Dichter, anzukündigen schienen — wenn Holz und Schlaf und Hartleben und Rosmer und andre mehr lauter, lauter neue deutsche Dramatiker schienen — wer hätte da nicht schwärmen dürfen? Wer hätte nicht im berückenden Morgenlicht des neuen Tages sich ein wenig in den Physiognomieen irren und auch Leute wie Wolzogen, selbst Sudermann, ja sogar Fulda, die doch in aller Reinlichkeit den uralten Typus des handwerkfesten, modebeflissnen Bühnenarbeiters darstellten, für neue Dichter halten können?! Soviel neue Talente — und dazu ein neuer Stil, der neue Realismus, auch Naturalismus genannt, der all diesen jungen Kräften gemeinsames Gut schien, sie als eine Schule, als Träger einer einheitlichen Bewegung wirken ließ — wer hätte nicht glauben, hoffen und weissagen sollen: Der Tag des großen neuen deutschen Dramas steht vor der Tür. — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Was man zuerst als argen Irrtum erkannte, das war der „neue Stil“. Der von Holz entdeckte, von Brahm gepflegte „Naturalismus“ ist wohl die bislang absurdeste Verirrung in der großen Geschichte der Ästhetik. Daß ein Menschenalter nach Hebbels Tode noch derlei Kunsttheorie in Deutschland ernsthaft und wirksam geäußert werden konnte, ist der stärkste Beweis, wie sehr dem Volk der Dichter und Denker im Zeitalter Darwins und Bismarcks jede ästhetische Bildung abhanden gekommen war.

„Freunde, ihr wollt die Natur, nachahmend, erreichen — o Torheit!
Kommt ihr nicht über sie weg — bleibt ihr auch unter ihr stehn.“

Man blieb sehr weit unter ihr stehn. Man fühlte bald, daß die Kunst, die „die Tendenz hatte, möglichst genau wieder Natur und nichts

als Natur zu werden" ein Unding war, das nur durch Inkonsequenz gegen sein ausgesprochnes Prinzip bestand, und daß sie, soweit der Einfluß ihres Prinzips reichte, für ewig ausgeschlossen war von dem heiligen Kreise der großen erschütternden Wirkung, die wahre Kunst übt — weil sie in einem erneuten Schöpfungsakt die Dinge der Natur einer höhern Form einordnet, so etwa wie die schöpferische Natur die wahren Elemente im Organismus schon einmal zu einem neuen Formsinn verband. — —

Die Unfruchtbarkeit des neuen Stils für das große Drama empfand man schnell. Das große Drama — das hieß ja den Kampf der überindividuellen geheimen Kräfte zeigen, die im Leben, in der Natur stets empfunden, nie angeschaut werden. Diesem Kampf sichtbare Form leihen, das hieß ja, von der „Natur", im hölzernen Sinne der Wirklichkeitsdogmatiker, sich so schneidend wie denkbar abwenden. In der Tat ist denn auch keiner der jungen Bühnennaturalisten von 1890 dem „Programm" jemals treu gewesen. Aber wenn das Prinzip sich als Hemmung erwies — konnte man nicht ohne, nicht gegen die Theorie siegen? So gewiß das Holz-Brahmsche Dogma ein Armutszeugnis für den ästhetischen Geist der Zeit war — daß neues Leben, neues Kunstgefühl auferstanden war in der neuen Generation, das bewies die Flut der jungen Talente doch zweifellos. Konnte nicht der gesunde Instinkt die neuen Kräfte abseits von aller theoretischen Einsicht doch zum großen Ziele führen? — Gewiß konnte er! Wenn nur die Kräfte ausreichten — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Ich glaube, man kann schon heute ein ziemlich endgültiges Resümee ziehen und sagen: Die Generation von 1890 hat uns das neudeutsche Drama großen Stils nicht geschenkt und sie wird es uns auch nicht mehr schenken. Über die gröbsten Fälle ist man sich ja heute einig: daß weder das Sudermannsche Geschäftsverfahren, die Zuschauernerven tunlichst zu reizen, noch das Fuldasche, selbige Nerven tunlichst zu streicheln, zum Stil eines neuen Dramas führt, das haben inzwischen wohl auch Schwachbegabte begriffen. Man sieht auch ein, daß kein Wesensunterschied ist zwischen solchen gebornen Bühnenarbeitern und den gefallnen Dichtern, denen, die trotz völliger Verausgabung des innern Besitzes, bei dessen Gestaltung sie einmal Künstler waren, aus Selbsttäuschung und Eitelkeit und wirtschaftlichem Bedürfnis beim Metier bleiben und kaltlächelnd jedes Jahr ihr Theaterstück herstellen. Daß ein Mann wie Max Dreyer in diesem Falle ist, das bestreitet heute kaum noch ein Einsichtiger, — aber wird selbst das verhängnisvolle Wohlwollen der guten Freunde sich noch lange der Einsicht verschließen können, daß auch die Dichter der „Jugend" und der „Mütter" zu diesen Frühverarmten gehören? Schnell und gründlich Verarmte, denen doch Einsicht oder Mut gebrach, um ehrlich zu entsagen, und die in Stücken von

fürchterlicher Ohnmacht wieder und wieder — qualvoll und quälend — poetische Fruchtbarkeit vortäuschen wollen.

Viele bleiben also nicht aus der großen Schar der Talente, die man vor einem halben Menschenalter frohlockend begrüßte. Aber immerhin etliche.

Da ist Johannes Schlaf, dessen wenig gekannte Dramen zu dem künstlerisch Reinsten und Feinsten gehören, was seine ganze Generation für die Bühne geschaffen hat. In der subtilen, tiefbohrenden Psychologie dieser Dichtungen stecken Werte, die in der Entwicklung des deutschen Dramas vielleicht noch einmal fruchtbar sein werden. Schlaf selbst freilich entbehrt zu sehr des eigentlich theatralischen Instinkts, des dramatischen Temperaments, um in dieser Entwicklung selbst eine starke Rolle spielen zu können.

Und dann: Gerhart Hauptmann. Daß er die kulturell, vielleicht auch künstlerisch bedeutsamste Erscheinung seiner Generation ist, mag leicht wahr sein. Aber immer mehr einigen sich in der Erkenntnis, daß er kein Dramatiker großen Stils ist und — obschon nicht ohne hohe szenische Talente — im Grunde überhaupt kein Dramatiker. Die eigentliche Lebenskraft des Dramas, die geistige Dialektik blieb ihm fremd; den Kampf der großen gleichgewachsnen Lebensmächte, der wie eine Geisterschlacht über dem äußern Geschehen jedes Dramas ausgefochten wird, er kennt ihn nicht. Ohne innern Dialog sind, im tiefsten Sinne des Wortes, all seine Dramen. Monologisch, lyrisch sind sie: nicht angeschaut mit dem ruhig gerechten Blick des großen Kampfordners — das ist der wahre Dramatiker, — — nein, fiebrisch ergriffen mit der leidenschaftlichen Parteinahme, dem heißen Mitgefühl eines Beteiligten. Wo diese Lyrik am größten, am ergreifendsten wird — im „Florian Geyer" — da ist Hauptmann auch von allem innerlich oder äußerlich Dramatischen am weitesten entfernt. Und doch war dort sein Höhepunkt. Wo er danach ernst und ehrlich seine Scholle bestellte, kleine Schicksale ergriffen abspiegelte („Fuhrmann Henschel", „Rose Bernd"), da erhob er sich in nichts über den Stil seiner Frühzeit. Wo ihn die Sehnsucht nach Größerm trieb — welche Unselbständigkeit enthüllte sich da! Von dem Stilpotpourri der „Versunknen Glocke" wollen wir schweigen — aber waren nicht „Schluck und Jau" in allen großgewollten Partien hülflos gegängelt von Shakespeares und teilweise selbst von des jungen Hofmannsthals Vorbild? Bringt nicht kraftlose Ibsennachahmung den trotz seiner starken Schluß-Lyrik völlig verbognen „Michael Kramer" fast an die Grenze des Parodistischen? Und welch trübes Versagen in dem so ernsten, so inbrünstigen Ringen des „Armen Heinrich" um einen stärkern dramatischen Stil! Wer will noch immer hoffen und glauben, daß dieser ewig Suchende, Tastende finden werde? Die geistige Macht, die aus den Erschütterungen des Lebens die bewegenden Kräfte erkennt und zum Kampfspiel des Dramas anordnet, sie fehlt diesem nur fühlen-

den Dichter. Gerhart Hauptmanns Kunst hat in diesen fünfzehn Jahren weder neue Inhalte noch neue Formen gefunden.

Von dieser ganzen Generation hat eigentlich nur ein einziger eine starke nach aufwärts führende Entwicklung durchgemacht: Arthur Schnitzler. Die Inhalte seiner Kunst sind gewaltig aufgewachsen; von sentimalen Liebeleien ist er zu den großen tiefbesondern Lebenskämpfen der modernen Seele gekommen. Er hat sehr starke, szenisch vollendete Werke geschaffen — aber: eine eigne, neue Form ist ihm nicht erwachsen. Von einem Schnitzlerschen Stil kann man nicht reden. (Eher noch von einem Hauptmannschen — obschon dieser als ein undramatischer Dramenstil eben etwas Halbes, Brüchiges ist!) „Schnitzlerisch" sind im künstlerisch formalen Sinne eigentlich nur jene kleinen keck gaukelnden Dialoge („Anatol", „Reigen") — — sie werden deshalb vielleicht auch seine größern Werke überleben; für die Entwicklung unsers dramatischen Stils freilich bieten sie so gut wie nichts. Schnitzlers stärkste und eigenste Werke wandeln doch alle in überkommenen Formen daher; nicht unfrei aufgenommene Formen (wie oft bei Hauptmann) — Schnitzlerisch gefärbt, organisch umgestaltet sind sie stets. Aber ein neuer selbständiger fortzeugender Stil kündigt sich dennoch nirgends an. Ist es das weiche Wesen des Wienertums, das hier wieder einmal die letzten entscheidenden Schroffen der Individualität umbiegt? Auch von diesem reichsten, tiefsten Talent der jetzt dominierenden Generation scheint nichts zu erhoffen für die Entwicklung eines neuen deutschen Dramas großen Stils. —

Wir sind am Ende unsrer Schau über die Kämpen von 1890. Nicht gern begannen wir mit einer Klage — aber es ziemte sich wohl, ehe wir nach neuen Helfern ausschauen, zu prüfen, was die ältern, länger bemühten uns noch versprechen mögen. Mir scheint, daß es fast nichts sei. Und nun gilt es sich umtun.

In dem Jahrzehnt, das seit dem ziemlich geschlossenen Auftreten der eben gemusterten Schar vergangen ist, sind nur zwei deutsche Autoren literarischen Ranges auf der Bühne neu erschienen. Zwei völlig verschiedne — zwei aber, die wirklich Wege zu einer innerlichen Erneuerung des dramatischen Stiles weisen. Völlig geschiedne Wege — aber auf beiden scheint in der Tat die jüngste, jetzt eben auftretende Generation im Vormarsch zu sein. Diese beiden Autoren haben beide das neue Drama noch nicht geschaffen — und ob es ihnen gelingen wird, ist mehr denn fraglich. Aber sie gehen Wege, auf denen ihnen der dramatische Nachwuchs nachdrängt. Mit Recht, denn diese Wege können zum Ziele führen.

Die beiden Bahner so völlig geschiedner Wege heißen: Hugo von Hofmannsthal und Frank Wedekind.

Julius Bab.

Berliner Theater.

Medias in res. Die erste Vorstellung der neuen Spielzeit feierte den verstorbenen Hartleben: Brahm gab „Die sittliche Forderung“ und „Die Erziehung zur Ehe“. Wer sich vor einem halben Jahr von dem Lärm um den Dichter ferngehalten hat, darf heute vielleicht ausführlicher werden, als es die beiden nach ihrem Entstehungsjahr weit zurückliegenden Komödien an sich erfordern. Muß es sogar, aus zwei Gründen: ihr Schöpfer ist damals über Gebühr erhöht worden; sie selber scheinen heute nicht mehr ganz nach Gebühr gewürdigt zu werden. Im neuen Deutschland gilt nur, was aktuell ist.

Einen deutschen Maupassant hat man Otto Erich Hartleben genannt. Diesem Vergleich enzieht sich sein Wesen wie sein Wert. Maupassant glühte, Hartleben war kühl. Maupassant hatte Phantasie, Hartleben gesunden Menschenverstand. Maupassant stak voll holder und düsterer Spukgesichte, Hartleben voller Witze und Schnurren. Maupassant weinte, Hartleben zuckte die Achseln. Maupassant konnte in einem Taumel von Tönen und Farben schwelgen, Hartleben zeichnete gelassen hin, was er sah. Maupassants Reich war die ganze Welt, Hartlebens Welt war deutsche Bourgeoisie und Bohème. Worin bestand die Gemeinschaft? Darin, daß Hartleben gern Stoffe behandelte, die auch Maupassant reizten. Und während es Sache der Germanen ist, erotische Konflikte von der tragischen Seite zu nehmen, ist den Franzosen der Geschlechterkampf so sehr Gegenstand des Gelächters, daß jedem lachenden deutschen Erotiker ein gallischer Pate gesucht und gefunden wird. So wars von Wieland bis zu Hartleben. „Der Deutsche sieht nur Stoff.“

Ich glaube nämlich nicht, daß man Hartleben ebenso sehr geschätzt hätte, wenn er andre als erotische Stoffe in die ihm eigene knappe, feste, tragfähige Form gebracht hätte. In dieser Form liegen die künstlerischen Verdienste des Mannes, die wir nicht verloren gehen lassen sollten. Es ist ja — ich muß noch weiter einschränken — es ist ja nicht viel. Denn Form ist nichts Großes, wenn ihr Inhalt nichts Großes ist; sie war es nur für die verflossenen Naturalisten der strengsten Observanz. Und der Inhalt der „Sittlichen Forderung“? Eine Travestie der „Heimat“

oder auch des „Don Carlos", wenn man will, wenn man sich Rita Revera in ihrer Vergangenheit als Elisabeth von Valois, in ihrer Gegenwart als eine Prinzessin Eboli vorstellt, die ihren Carlos herumkriegt. Wirklich kein Kampf zweier Weltanschauungen. Fritz Stierwald Sohn, der um Ritas Leben weiß und sie heiraten will, wenn nur Rudolstadt nichts von den Chansonettenjahren erfährt, ist beileibe kein Verfechter einer wahren Sittlichkeit gegen ihre Verächterin, die den Selbstzweck der Moral so unverfroren mit den Worten enthüllt: „Man muß sittlich sein, weil sonst — die Sittlichkeit aufhört". Also nicht viel mehr als zur Hälfte eine höhere und feinere Art Biermimik, zur Hälfte Boccacciade. Aber wie ist beides gekonnt, wie ist die Mischung geglückt! Sogar die lehrhafte Sentimentalität, die bei Ritas Bericht über ihre Anfängerkämpfe durchbrechen will, ist in die Form eingegangen. Der ganze Akt ist so überglitzert von blankem Witz und allerliebsten Wendungen, ist so frei von Schlüpfrigkeit und fließt hin in einer Sprache, so schlagend und so voll Anmut, daß vor einem lernfähigen Publikum in Zukunft jede schwankähnliche Klobigkeit verloren sein müßte.

An diesen Gebilden gemessen ist auch „Die Erziehung zur Ehe" eine Herzstärkung. Wie sehr sie es sein könnte, war im Lessing-Theater nicht zu beurteilen. Während der Einakter nur darunter litt, daß dieser Fritz Stierwald sich über Ritas Vorleben nie hinweggesetzt hätte, und im übrigen beide Rollen zwischen geschmacklosen Wänden unanfechtbar gespielt wurden, kamen im Dreiakter drei getrennt marschierende Fähnlein nicht zum siegreichen Dreinschlagen zueinander: die zu Tragischen, die zu Possenhaften und die zu Unbegabten. Der ironische Dialog, der bei Hartleben immer das beste ist, klang stumpf, der bedeckte Ton, in dem Unsagbares angedeutet wird, zu laut. Aber Darstellung hin, Darstellung her! Hier sollten die Schwächen und die Vorzüge des Dramas gewogen, die Unsterblichkeiten und die Endlichkeiten festgestellt werden. Da ist denn allerdings zu befürchten, daß den Bekämpfer der heuchlerischen Wohlanständigkeit seine satirische Komödie gegen die Geldmoral nicht lange überleben wird. Auch hier ist künstlerische Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auf die Ausmalung eines Milieus verwandt, das der Berliner durch eine einfache Assonanz erschöpfend charakterisieren würde: Außen hui, innen pfui! So sprechen, so geben sich diese Leute. Aber hätte zu alledem der Handwerker Hartleben sein Fischblut angetrieben, die Szenen fester verknüpft, ein bühnen-

mäßiges Tempo eingehalten und so ein technisch einwandfreies Stück geliefert — durch nichts wäre, durch nichts ist wettzumachen, daß Otto Erich dreierlei zum satirischen Humoristen großen Stils gefehlt hat: das heilige Lachen, die echte Träne, der heiße Zorn. Er hatte nur eine behagliche Heiterkeit, eine leichte Wehmut, einen beißenden Sarkasmus. In der „Erziehung zur Ehe“ gar ist er wie sein eigener Onkel Otto. Der soll seinen Neffen bessern und bekehren und macht mit ihm gemeinsame Sache. Hartleben setzt auf das Titelblatt „In philistros“ und läßt den Degen gutmütig in der Scheide. Ihn befriedigt, daß man seine gewandte Auslage bewundert. Statt juvenalisch anzuklagen, freut er sich juvenilisch an den Streichen seiner Helden — der ewige Student. Darum soll man, wie nicht an Maupassant, so nicht an Beaumarchais erinnern, sondern Hartleben seinen Ehrenplatz anweisen auf der Bank der unpathetischen Spötter: mit ihnen muß ein Volk sich begnügen, das nicht frei ist und drum nicht würdig eines Aristophanes. S. J.

Meine eigne Komödie hat mich in der letzten Zeit zum Aristophanes geführt, von dem ich nur wenig kannte. Nach meiner Ansicht kommt eine solche Vollendung der Form selbst bei den Griechen nicht zum zweiten Mal vor; bei den Neueren nun ja ohnehin nicht. Es ist strengste Geschlossenheit und freistes Darüberstehen zu gleicher Zeit. Die Philologen wundern sich, daß er den sogenannten Plan so oft fallen läßt. Die Narren! Eben darum nannte ihn Plato den Liebling der Grazien, und er ist nicht bloß ihr Liebling, er ist ihr Mann, er hat ihnen zu gebieten. Wahrlich, die wahnsinnige Trunkenheit, womit er den Schlauch, worin er eben seinen Wein gefaßt hat, zerreißt und ihn gen Himmel, den Olympiern in die Augen spritzt, ist die höchste Höhe der Kunst; er verbrennt Opfer und Altar zugleich. Hebbel.

Berlins zweite Oper.

Rückblick und Ausschau.

Wenn der hin und her schüttelnde Schnellzug aus Heringsdorf, Tegernsee oder Treuenbrietzen uns nach glücklich überstandner Ferienzeit wieder berlinwärts dampft, vom Gepäcknetz das mitgegebne bunte Bauernbukett halbwelk herabnickt und zum Überfluß noch endlose Regentropfen gegen die Scheiben prickeln, um hier in seltsamen Zickzacktränen, bald schneller, bald langsamer niederzurinnseln, dann spürt der moderne Opern- und Konzertmensch, je mehr er sich unsrer heutigen Tonkunst-Metropole nähert, seinen ganzen, so lange mühsam verhaltenen Musikhunger. Wenn es nun aber den ersten Abend „Margarethe", den zweiten „Fra Diavolo" und den dritten „Die weiße Dame" setzt, wenn das Königliche wieder einmal seine endlose Kette altmodischer Jett- und Bernsteinperlen abreiht, an deren Glanz sich nur der durch moderne Kunst-Kultur noch nicht ganz verdorbne Mittelstand weiden kann! Ist dagegen dem Überraschten — ein märchenhaft seltner Zufall — eine veritable Novität beschieden, dann bliebe nach bereits mehrfach durchlittner Erfahrung immer noch zu befürchten, daß die Priester des Knobelsdorff-Tempels nach dem unerforschlichen Ratschluß ihrer obersten Götter vielleicht wieder im Allerheiligsten des Bühnenraumes einen x-beliebigen Opernhomunkulus der verdutzten Mitwelt als Erwählten darstellen. Der Name des ersten angekündigten Mannes, Stenhammar, wiegt drei Zentner; eine Symphonie von ihm, die ich mal hörte, wog noch nicht drei Lot. Frage: Wie erklärt sich trotz all den bekannten Kalamitäten der Zudrang? Antwort: „Der Fremdenstrom. Wir haben ja nichts weiter." Und nun freue dich, liebe Seele: „balde, balde" wird uns Berlinern die langersehnte, zweite Oper blühen!

Aber freue dich noch nicht allzuheftig! Schon hat uns in der verflossnen Fliederzeit Freiherr von Wolzogen enttäuscht. Dieser mit Recht geschätzte Mitarbeiter von Engelhorns Romanbibliothek war seinen Zeitgenossen mit einem neuen Idealbild gekommen, einem Phantasiewesen: mit der noch zu entdeckenden neudeutschen komischen Oper. Diese sollte die Operette, die „verschlampte" Vettel, die in der Orpheumszeit der Gründerjahre mal jung gewesen war, und der ihr antiquiertes Kokottengekicher nur noch übel zu Gesicht steht, durch jugendlichsten Liebreiz in den dunkelsten Winkel ihrer Sackgasse zurückdrängen. Wie dankbar wären wir dem gewesen, der uns diese neue komische Oper zugleich mit einer neuen künstlerisch vollwertigen Bühne beschert und so unsre beiden Sehnsuchtsträume auf einmal verwirklicht hätte. Gleich das erste Versuchsstück, das in bedeutend gestikulierende Töne gequälte „Urteil des Midas" versank rettungslos. Die vom Freiherrn nach seinem Kollegen

Heine höchst eigenhändig zurechtgestutzten „Bäder von Lucca" weckten dank Zepplers immerhin viver Musik ein gewisses lauwarmes Interesse und bewogen die krittelnden Federn zu gemäßigt wohlwollender Neutralität. Ein Kunstwerk, in dem „der ungezogene Liebling der Grazien" in eigner Person Tenor röhrt! Daß der Gefeierte nicht im Parkett saß! Wie hätte sein Witz sich überkugelt! Schade um das schönste aller Feuilletons, das wir auf diese Weise nicht zu lesen bekamen! Die nächste komische Oper, Martin Jacobis „Reklame", erwies sich trotz ihrem glücklich aufgepickten Ideeenkern schon als gemeine Wald- und Wiesen-Operette. Freudenbergs „Pfahlbauern" schließlich, nach dem alten niedlichen Lauff-Vischerschen Einfall, mit ihrer philiströsen Professorenmusik lähmten in ihren Anforderungen Verwöhntere gradezu mit Langerweile, wenngleich das anwesende Publikum sich am Schluß in einem wahren Klatschparoxismus austobte. Der Vorhang, auf dem Hühneraugenringe und Verwandtes zum letzten Mal jeden Akt lichtbildlich präludiert hatten, hüpfte noch flink auf und ab; dann knarrte der Feuersichere schwer über das Ganze sein eisernes Finale.

Mehr unter dem Vorgeben: „Dem Volke muß die Kunst erhalten bleiben" und „Für das Volk ist das beste grade gut genug" erstand vor Jahresfrist, draußen, im Viertel des klugen Hans, in neuer Form das alte „Nationaltheater", nicht mehr, wie früher, mit Schiller, Benedix und Shakespeare als Repertoire, sondern auf Flotow und Donizetti zugeschnitten. Männer einer durch irgend welche Annoncenmanöver selbstverständlich nicht beeinflußten Presse lüfteten vor solchem Wagemut ehrfürchtig ihre falschen Panamas, flunkerten von „guter Akustik" jener Riesen-Zigarrenkiste und fabelten sogar von dem Geschmack des im süßlichsten Pseudo-Jugendstil ausgepatzten Schippanowskyschen Festspielhauses. Bereits der zur Eröffnungsfeier versprochne „Figaro" reduzierte sich in den „Troubadour". Außer dem sonst Üblichen genoß man eine Wewelersche Dornröschenoper. Die Glanzrolle in ihr gab eine sehr schöne Rosenhecke. Bonci a. G. veranstaltete ein nur zu kurzes Freudenfest. Die längst ausgeklungene „Zauberglocke" von Saint-Saëns wimmerte spukhaft über die Bretter. Auch hörte man eine illustre „Gastin" aus Paris, Charlotte Wyns. Sie glich der kalten Renommierkartoffel auf berliner Restaurationsgerichten. Trotz aller Rührigkeit gelang es Herrn Direktor Becker nicht, das Sommerschmieren-Niveau des Unternehmens aufzuhöhen. Und so kam es, daß der polyhymnische Schutzgeist des Hauses sich kurz entschlossen verpuppte, um jetzt als kunterbunter Brettelschmetterling in die neue Saison zu flattern.

Bereits der ehemalige Direktor des „Theater des Westens", Herr Hofpauer hatte das stolze Ziel gehabt, Großberlin mit einer neuen Oper zu beschenken. Mit seiner Erst-Aufführung des „Onegin", in der uns sogar — was seltnes — die Tanzkunst erfreute, schien er dies Ziel fast

erreicht zu haben. Jawohl doch! Stufenweise ging es abwärts, bis in die Niederung der trivialsten Operette. Seitdem hat man verlernt, von diesem Hause noch irgend etwas zu erwarten. Das traditionelle Mißgeschick dieses nun schon wiederholt verkrachten Kastens schien mir immer in seinem Mittelliliput-Kronleuchter verdichtet, der, damals wahrscheinlich aus Bilanz-Gründen zu nuttig geraten, nur spärliches Dämmerlicht in den kalten Prachtraum spendet.

Noch ist der Kalk am Neubau „Komische Oper", Ecke Friedrichstraße-Schiffbauerdamm nicht getrocknet. Günstigere Ortsverhältnisse wären nicht auszudenken gewesen. Der „Fremdenstrom", der Gold führt, mündet speziell in diese Hotelgegend. Hans Gregor, der zukünftige Direktor, hat sich bereits in einer Leipziger Zeitung über seine Absichten ausgestammelt. Soweit er zu verstehen war, scheint er der Musik zugunsten der theatralischen Wirkung gelegentlich etwas abknapsen zu wollen. Schön, wenn dann nur nicht die Sänger und Sängerinnen zu oft, statt ins Publikum, in die Versatzstücke singen. Denn sonst müßten schließlich mit den Programmen zugleich Hörrohre verteilt werden. Daß Herr Gregor ein ganzes Regiment in exotischen Farben funkelnder Novitäten aufmarschieren lassen will, dafür sei ihm aus dem tiefsten Herzen eines nun schon Jahrzehnte fast nur mit aufgewärmtem Notenkohl gelangweilten Opernliebhabers im voraus gedankt! Die Platzpreise werden keine volkstümlichen sein. Das soll uns nicht betrüben. Für Astrachankaviar und indische Vogelnester muß man eben mehr zahlen als für noch so nahrhafte Hausmannskost. Überdies verspricht das Institut billige Sonntagsmatineen ohne jeden künstlerischen Abzug. Hoffentlich klappts nicht bloß im Anfang, sondern auch für alle Folgezeit in puncto punti! Das Stammkapital der Gesellschaft, 630 000 Mark, imponiert dem Laien. Soviel Geld auf einem Haufen glänzt wie ein goldner Märchenberg. Als Betriebssumme eines großen Opernunternehmens ist dieser kleine Dhawalagiri vielleicht ein Maulwurfshügel. Daß Unternehmer von Sommeropern in der Zeit, wo die Künstler „baronisieren", gute Kräfte und damit sogar hocherfreuliche Aufführungen zusammenengagieren können, lehrten die Koebke- und Morwitz-Opern. Aber zwischen Laubhütten und Pfingsten! Das soll uns erst Einer vormachen! Wird Herrn Gregor das gelingen? Wünschen wir es ihm und uns. G. S.

Mein Glaube steht fester denn je, daß unsre Bühne nicht verarmt ist, vielmehr auf der Stelle reich dastehen würde, wenn wir uns nur entschließen könnten, die unbenutzten Schätze, welche wir besitzen, hinaufzufördern. Immermann.

Vollmoeller.

In den beiden dramatischen Dichtungen von Vollmoeller*) tritt uns ein anspruchsvoller und kennerischer Kulturgenießer entgegen: das ist der erste Eindruck von der Persönlichkeit des Poeten. Der zweite Eindruck: er treibt einen Kultus mit der Leidenschaft, mit der Liebe bis in den Tod. In griechischer Sprache hat er eine Widmung an zwei ungeheure Gottheiten seinen Büchern mitgegeben: „Gewidmet diesen beiden Dämonien Liebe und Tod.“ Wir verstehen also, warum er seine Menschen mit prachtvollen Gewändern umkleidet, mit gestickten Mänteln und rauschenden Schleppen, und warum sich in Wort und Haltung seine Gestalten der Schönheit und stolzen Anmut und verhaltnen Würde befleißigen: prunkvolle Idealgestalten voll einer gesättigten Kultur. Aber jene zum letzten gehende und in ihnen fortwährend wühlende Leidenschaft, die dennoch die Würde nicht gefährden darf, verleiht den edlen Gebärden einen Unterton, möchte man sagen, von Schwere und Schwermut, von Innerlichkeit und Zartheit, von Wucht, von Gemütswucht und Tiefe. Man versteht es, warum der Dichter sich in das französische vierzehnte Jahrhundert verliebt hat, in dieses Zeitalter voll wilden Liebeswahnsinns und straffer Etikette. Am Orient aber hat ihn gelockt die Naivität der „Liebe bis in den Tod“, wie sie etwa aus den Märchen von Tausend und eine Nacht herausleuchtet, und nicht minder die gemessene orientalische Weisheit. Da er aus dem Kreis der „Blätter für Kunst“ herkommt, so vermag er diese Reize in Versen von konzentrierter Grazie und leuchtender Farbenfülle festzuhalten, und es ist ein sinnlich-geistiger Feinschmeckerrausch, diese Bücher in sich einzusaugen.

Aber einen Einwand prinzipieller Art muß ich gegen diese verführerischen Dramen geltend machen. Ein Beispiel aus „Catherina von Armagnac“; ich meine das seltsame Verhalten des Ritters Tristan. Dieser hat Catherina schon lange im stillen voll Glut umfangen, mit jener dunkelglühenden Leidenschaft, die für Vollmoeller die Liebe ist — Liebe bis in den Tod. Nun steht Tristan der Herrin in ihrer Kemenate gegenüber, und sie will ihm das letzte gewähren — freilich wieder nur um den Preis des Todes. Ihr andrer, wirklicher Geliebter wird von dem eifersüchtigen Gemahl bedroht: am Tor warten die Mörder auf Jehan von Orleans. Nun soll Tristan in das Tor treten, soll die Mörder täuschen, auf sich selbst Lanzen und Pfeile lenken. Schwer, sehr schwer, für den Nebenbuhler zu sterben. Aber um die Gunst einer Nacht, nachdem man in verzehrender Hoffnungslosigkeit dahingelebt — es wäre möglich. Und da genügt ihm, dem phantastischen Troubadour, seiner Herrin die Hand zu küssen, der Göttin seiner Träume: dann

*) Catherina, Gräfin von Armagnac und ihre Liebhaber. — Assüs, Fitne und Sumurud. Berlin, S. Fischer.

will er in den Tod gehen wie zum Fest. Ist das wohl glaublich? Ja gewiß, wenigstens unglaublich, unpsychologisch brauchte es nicht zu sein: in einer Zeit, wo die Troubadour-Kultur noch nachhallt, und bei einem Jüngling der seine erste Liebe erlebt. Immerhin, typisch ist dieser Fall nicht mehr und psychologisch vorbereitet wurde er ebenfalls nicht.

Der Höhepunkt des Dramas mündet demnach in eine überraschende, ungewöhnliche und außerordentliche Situation aus, die der Dichter dem ungläubigen Zuschauer oder Leser aufzwingen muß um jeglichen Preis. Wie kann er das? Allein durch Angriff von allen Seiten, auf all unsre Sinne, durch Überraschung, durch Lyrik, Rausch oder Farbenglut. Er muß es um so mehr, da aus dieser Situation sich wieder neue und noch seltsamere Verhältnisse ergeben, die wir glauben sollen. Vollmoeller entfaltet denn auch in Wahrheit den Überreichtum seiner Mittel, die betäubende Fülle dessen, was die Lyrik der Musik und Malerei, den Präraffaeliten oder einem Beardsley zu verdanken hat. Aber, diese unerhörte technische Vollkommenheit abgerechnet, unterscheidet sich im Prinzip eine solche Behandlungsweise von der Rhetorik Schillers? Und fehlt schließlich nicht noch ein letztes, um den Rausch und die Überrumpelung vollkommen zu machen: fehlt hier nicht noch die Musik, fehlt nicht — — Wagner?? Damit bin ich bei meinem prinzipiellen Einwand. Vollmoellers „Catherina von Armagnac" beginnt als Drama und klingt in ein berauschendes Musikstück aus, dem zur letzten Vollendung nur noch „Musik" fehlt. Er ist ein Epigone Wagners, der begabtesten einer ganz ohne Frage. Aber Wagner war ein Abschluß, und die Moderne etwas Neues, und sie begann unter der Führung des Naturalismus wie Nietzsches mit einer Abkehr von Wagner. Und ihre Entwicklung wird auf diesem Wege weiter gehen müssen. Das moderne Drama wird, wenn es seinen Gipfel erreicht hat, gewiß nicht „Gesamtkunstwerk" sein, kein Text für einen großen Musiker. Es wird wohl von Wagner gelernt, aber es wird Wagner überwunden haben.

Samuel Lublinski.

Wenn es sich bestätigen sollte, daß die Poesie für ewig von der deutschen Bühne verbannt ist, so beweist das die unverbesserliche Schlechtigkeit der hier in Betracht kommenden Faktoren, aber es beweist nicht, daß die dramatische Kunst sich nach der Bühne bequemen, daß sie schlecht werden soll wie sie. Durch den Selbstmord, den sie zu diesem Zweck begehen müßte, würde sie sicher nicht wieder zum Leben gelangen.

Hebbel.

Berliner Theaterkritiker.

I.

Harden.

Wenn einmal, anstelle des leeren Geschwätzes um die Kritik, das in den letzten Jahren wieder und wieder in den Zeitungen und Zeitschriften angezettelt wurde, endlich ein freier und tiefer Geist daran wird gehen wollen, der arg im Dunkeln liegenden Psychologie des modernen Kritikers nachzuspüren, dann wird er kein vielseitigeres und reineres Objekt finden als Maximilian Harden. Die Zeit der biedern Onkelhaftigkeit in der Kritik, der behäbigen Gleichförmigkeit, des bürgerlichen Ja- und Neinsagens, des lächerlichsten Papsttums der Welt ist, Gott sei gepriesen, vorbei. Hoffentlich auf immer auch die beschämende Zeit der ärmlichen und abscheulichen Witzeleien, der aufgeblasenen Geistreicheleien der Blumenthal und Lindau. Aber einen eigentlichen Charakter wie die Art früherer Jahrzehnte hat die moderne Kritik immer noch nicht. Ähnlich unsrer das Theater brünstig umwerbenden Kunst sind Formen und Inhalte der Kritik noch im Werden. Inmitten dieser ganzen Disharmonie, diesem wenig zielvollen Durcheinander ist Harden ein vollendeter Typus, das stärkste Symptom, die ausgeprägteste Note.

Von Harden etwa seine theaterkritische Tätigkeit einfach abzuschneiden und nach ihr allein das Bild des Menschen zu zeichnen, wäre ein törichtes Unternehmen. Man kann den Theaterkritiker Harden nicht begreifen, wenn man nicht sein ganzes Wirken, jede wesentliche Äußerung dieser schier unfaßbaren Proteusnatur betrachtet. Man erkennt dann das ganze riesenhafte, dennoch flackernde Temperament, das so leidenschaftlich lästern wie anbeten kann. Dieser Mann mußte der wahrste Kritiker des Hasses und der Liebe werden. Aus allen Äußerungen seines Temperaments wird immer wieder der entzückend feine, von Geist schillernde Kopf einer Persönlichkeit auftauchen, nie aber das Bild einer besondern, eigensten Anschauung. Es macht sein Portrait nur reizvoller und rätselhafter, daß man hinter all seinen Worten den ruhenden Pol einer persönlichen Anschauung vergeblich sucht. Das ist vielleicht die Tragik dieser Seele, die überall mit dem wunderbarsten Instinkt zuhause ist und dennoch keinen eignen Herd besitzt, an dem der Frierende sich wärmen könnte. Hier liegt die unbestimmbare Grenzlinie, die den „schöpferischen" Geist von dem Geiste trennt, in dem alle Werte und Feinheiten latent sind, die zu schwingen beginnen, wenn ein verwandter, sei es auch der leiseste Klang von irgendwo hergeweht wird. Aber dann wächst aus einem Nichts, aus der geringsten Ursache ein Bild hervor, um das mancher Schöpfer den Kritiker heiß beneiden muß. Dann ist dieser Kritiker Schöpfer, Grandseigneur, Beherrscher seiner Zeit und aller Seelen.

Was Heine besaß, — der mit Harden die Rasse gemein hat, der wie er dieser Herkunft das Proteische und den blendenden Reichtum des Geistes dankt — davon hat Harden keinen Funken: lyrische Naivität. Das macht, daß ihm die holde Unbewußtheit des Dichters, dem in trächtiger Stunde fast ahnungslos ein Gebilde entsteht, nicht zu eigen ist. Seine Schöpferträume sind bewußt, sie haben nicht den süßen und unnennbaren Duft eines Gedichts, nicht die räthselhafte Zauberkraft der dramatischen Szene, die plötzlich in ungemessene Tiefe schauernd blicken läßt. So ist dieser überlegene Geist, heimisch auf allen Höhen Europas, wundersam verbunden mit allen Kämpfen der modernen Seele, ein fast unheimlich indiskreter „Nachdichter" geworden, wenn er den Großen gegenüber stand. Man lese seine mustergiltige Kritik des „Baumeister Solneß", die geschrieben wurde in einer Zeit, als es eine wirkliche Kritik Ibsenscher Werke noch nicht gab. Harden hat dem verschämten Rätselaufgeber die letzte Larve genommen, hinter dem Werke den nicht leicht zu fassenden Menschen gefunden. Seit diesem Tage hätte Ibsen den Zeitungsschwätzern kein „Magus" mehr sein dürfen, da seiner Seele ärmste und reichste Heimlichkeit so restlos ausgedeutet worden war. Man soll es freilich nicht bejammern, daß alles Wundervolle dem ahnungslosen Schmock doch immer wieder unfaßlich wird .... Alle Gegensätze, alle Zwiespälte der Seele sind diesem Magier Harden vertraut. Er hat das überwältigende Werk Tolstois, des Urchristen und geschwächten Russen, mit den mitleidigsten Augen vollkommenen Begreifens gesehen, er hat Ibsen zum ersten Male entschleiert, hat den Dichter des Zarathustra kritisch aufgenommen, als er noch nicht der hysterischen Wut der Posaune gehörte, hat das Riesenwerk Zola mit klarem Erkennen aller sozialen, literarischen und menschlichen Zusammenhänge geschildert, hat die ganze europäische Literatur von Dostojewski bis Strindberg als der tiefste Versteher der Zeitseele erkennen gelehrt. Dieser Mann brachte dem Theater den wunderbarsten Instinkt entgegen, wußte große und kleine Tragöden von einander zu sieben. Er hat die Seele überall aufgespürt, immer den Menschen dargestellt. Jüngst noch gelang ihm das Bild der Niemann-Raabe, die nun der Nachwelt verbleibt, deren einziger Kranz solcher Art alle Erinnerung übergrünen wird.

Literatur und Theater danken diesem Nachdichter und Schilderer Außerordentliches. Wer nur ein klein wenig über das Parteigeklätsch hinauswächst, mag ihn in diesem Reich nimmer missen. Maximilian Harden hat ein Werk gewirkt, das keine Geschichte unsrer Tage vergessen darf. Er ist stiller, desillusionierter geworden. Das einst heiß umworbene Theater hat für ihn seine Zauberreize verloren, Literatur erscheint ihm nur noch als ein allzuwinziger Ausschnitt aus dem Bilde des Lebens. Der Gesellschaftskritiker und der Politiker überwiegen längst; er will einer weitern Welt, einem vollern Leben wirken. Diese Entwicklung ist nicht

neu und nur zu begreiflich, aber für die Literatur zu beklagen. Harden wäre, wenn nicht vielfältig andre Ziele ihn süßer gelockt hätten, der wahre Wegweiser und der längst ersehnte moderne Literaturhistoriker geworden. In dieser Welt, die so reich mit Philistern gesegnet ist, wäre er der unbürgerlichste und freieste gewesen. Indessen auch Politik und Gesellschaft desillusionieren, und die Kunst hat nie einen echten Musikanten ganz locker gelassen. Noch kämmt die Loreley ihr goldenes Haar.

Unbürgerlich, das heißt: unbedenklich, dem künstlerischen Instinkt und dem musischen Befehl preisgegeben, widerspruchsvoll oder besser unverknöchert. Wenn Harden der Stimmung des Christianers Tolstoi lebt, sein Werk mit seiner Zunge preist, kann es geschehen, daß Temperament ihn fortreißt und er den sonst geliebten Gegenpol schilt. Dann darf Harden es auszusprechen wagen: „Die eigene Leidenschaftslosigkeit führte Ibsen zur vernünftelnden Dramendialektik.“ Diesen Satz wird er in anderm Zusamenhange nie unterschreiben; er, der die brünstige Leidenschaft Ibsens wie kein zweiter verspürt hat. Und nicht viel später, beim „Baumeister Solneß“ durfte er von Goethe sagen: „Sie schrieben den Faust und blieben doch kleine Hofschranzen.“ Gerade solche Widersprüche, all sein Haß und seine ganze Liebe, die wiederkehren in sämtlichen Kritiken, über Hauptmann und Zola, Strindberg und Hofmannsthal, Gorki und Rostand, zeugen uns von einem ehrlich bewegten Temperament, das einmal sogar unklug zu sein wagt.

Ohne daß „Demos“ sich je bemüht hätte, das Wesentliche zu erkennen: ebenso wie er stets das Rätselhafte, Schillernde und Reiche verkennt, so lästert er es. Von allen Männern der Öffentlichkeit gibt es keinen, dem soviel Haß entgegen geschleudert würde wie Harden. Die nicht zu Vielen, die diesen seltenen Mann mit allen seinen Gaben, seinem Temperament, seinem Glanz, der Musik seiner Seele, seinem Reichtum und sogar mit seiner schmiegsamen Weiblichkeit über alles lieben, können den Haß nicht begreifen.. Weshalb bewerft Ihr ihn, den Wirker eines großen Werks, mit Steinen? Ihr, die Ihr zu Ölgötzen, zu ledernen Päpsten, zu seelenlosen Mumien, zu Literaturprofessoren betet? In keinem andern Lande würde der Philister mit seiner Neigung sich ähnlich blamieren. In Frankreich wäre ein Mann solcher Gaben ein Gott, sogar der Masse, die allerdings Kulturgefühl im Leibe hat. Kulturgefühl, Verstehen eines musischen und unalltäglichen Geistes aber ist in Deutschland noch nicht vorhanden.

Breslau. Josef Theodor.



Die Krähen.

Als Herr Arnulf erwachte aus steinschwerem Traum,
Saßen drei Krähen im Hof auf dem Baum
Und sahen ihm starr grad ins Gesicht.
Aus den Fenstern im Erdgeschoß zwängte sich Licht;
Wirres Wimmern klang herauf:
„Gott, nimm ihre Seele in Gnaden auf!"
Hinter dem Wald quoll das erste Rot —
Gestampf auf der Stiege: „Herr, helft: sie ist tot!
Sie rief Euch, sie rief Euch in Jammer und Klagen,
Ihres Lebens drei Sünden wollt' sie Euch sagen."
Drei Krähen sahen ihm stumm ins Gesicht,
Flogen dann über den Wald hin, ins Licht.

Rudolf Rittner.

Edward Gordon Craig.

Es sind jetzt zwei Jahre her. Ich fürchtete schon, England verlassen zu müssen, ohne eine Shakespeare-Aufführung gesehen zu haben, da hielten mich zwei Ankündigungen noch in London fest: Beerbohm Trees „revival" von Richard dem Zweiten und ein Gastspiel Ellen Terrys in dem Vororte Fulham. Gastspiele in Vororten pflegen nicht sehr erfreulich zu sein; Ellen Terry kündigte daher an, daß ihre „Entire London Company" mitwirken werde; ferner besagte der Zettel aufmunternd: „The whole of the original scenery and costumes specially carried." Ellen Terry ist heute weit über das Alter hinaus, in dem man vielleicht noch Shakespeares Lustspiele spielen kann (sie spielte an jenem Abend die Beatrice); ihre „Entire London Company" war durchweg mäßig, eins dagegen überraschte: die Inscenierung. Und dafür zeichnete verantwortlich: Mr. Edward Gordon Craig. —

Inzwischen ist Craigs Name auch in Deutschland bekannt geworden. Zunächst durch eine Kontroverse mit Brahm, die den

Engländer in wenig günstigem Lichte erscheinen ließ. Dann veranstaltete er eine Ausstellung verschiedner Dekorations- und Kostümskizzen, und jetzt ist ein Büchlein von ihm erschienen: „Die Kunst des Theaters". (Berlin, Hermann Seemanns Nachfolger.)

„Die Kunst des Theaters" ist eine internationale Reformschrift. Ein Engländer hat sie geschrieben, ein Franzose hat sie ins Deutsche übersetzt und mit einer Einleitung versehen und ein Deutscher schließlich hat das Vorwort verfaßt. „Herr Craig ist nur zufällig in England geboren" sagt Maurice Magnus in seiner Einleitung. (Sagt man nicht ähnliches von Molière?) Wenn ich noch hinzufüge, daß in dieser selben Einleitung Craigs Pläne als „Über-Idee" hingestellt werden, so sieht man wohl, daß diese Schrift nicht ganz ohne Prätention auftritt.

Schon die äußre Form hat etwas eigentümlich Gesuchtes. Die ganze Schrift ist ein Dialog: ein „Eingeweihter" und ein „Zuschauer" unterhalten sich über die Kunst des Theaters. Gewiß können in einem Dialog neue Gedanken vorzüglich zum Ausdruck gebracht werden. Der eine skizziert zunächst kurz seine Ideen, der andre, der genau vertraut ist mit der ganzen Art und Weise, wie bisher auf dem beredeten Gebiete gearbeitet wurde, greift diese heftig an und gibt so dem Neuerer Gelegenheit, sich zu verteidigen und seine Pläne noch weiter zu entwickeln. Es müßten sich hierbei auch Theorie und Praxis gegenüberstehen und der Reformator müßte erreichen, daß sein Widerpart seine Pläne als praktisch möglich und theoretisch wünschenswert anerkennt. Bei Craig aber ist sein Widerpart (er selber ist natürlich der „Eingeweihte") kein Fachmann, sondern ein Zuschauer, der ihn nicht angreift, sondern der immer nur erklärt, daß er wohl fürs Theater Interesse habe, aber als Laie nichts davon verstehe. Dann macht er noch nichtssagende Zwischenbemerkungen, wie „Das interessiert mich sehr, weiter" oder „Das interessiert mich, aber zugleich verblüfft es mich" u. s. f. Es kommt also Craig nicht auf eine Aussprache an, sondern auf einseitige Belehrung. Dabei kann denn die Dialogform nur hinderlich sein, da sie das Ganze weitschweifig und unklar macht. Infolgedessen steht Wichtiges neben Unwichtigem, Uraltes neben scheinbar ganz Neuem. Oder muß man heute wirklich noch besonders betonen, daß in Hamlet I, 1 eine Regiebemerkung des Dichters „Es ist Nacht" unnötig ist, weil der Regisseur aus Bernardos Worten „Nun gute Nacht . . ." schon sieht, zu welcher Zeit die Szene spielt? Und wie

wenig Craig versteht, das, was er sagen will, stilistisch annehmbar und präzis vorzubringen, kann man am besten an dem trefflichen Vorwort des Grafen Harry Keßler sehen, der eigentlich den ganzen Inhalt der Schrift in vier knappen Seiten ausspricht.

Unsre Theater sind — wenigstens die, die künstlerisch in Betracht kommen — Literaturtheater. Deshalb muß unbedingt für jeden, der sich mit dem Theater beschäftigt, und ganz besonders für den, der reformatorisch wirken will, eins Vorbedingung sein: Ehrfurcht vor dem Dichter! Craigs Reform besteht nun in erster Linie darin, daß er diese Anschauung für falsch erklärt. „Glauben Sie nicht, daß ein moderner Dramatiker wie Shakespeare die Gefühle seines Publikums nicht mehr durch die Augen als durch die Ohren fesselt? Strömen nicht immer Leute nach dem Theater, um Hamlet zu sehen, nicht um ihn zu hören? ... Hamlet ist nicht zum Sehen geschrieben, sondern zum Hören. Hamlet und andre moderne Stücke sind eben da, damit sie gelesen werden." Shakespeare gehört also nicht auf das Theater! So argumentiert der Sohn Ellen Terrys, der Schüler Sir Henry Irvings! Wie sagt dagegen Goethe (gelegentlich einer Aufführung von Lessings „Nathan"): „Möge doch die bekannte Erzählung, glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch um zu hören und zu vernehmen!" Es kommt nicht darauf an, meint Craig weiter, daß das Theater eine möglichst vollendete Wiedergabe der Dichtung bietet, sondern es muß die Stimmung wiedergeben, in der sich der Dichter befand, als er das Werk schuf. Das Wort „Dichter" steht hier eigentlich am falschen Platze. Auf dem Theater hat nur einer zu herrschen, nämlich der Regisseur, der „Künstler der Kunst des Theaters", und es ist die Aufgabe des Theaters, die Stimmungen des Regisseurs wiederzugeben. In diesem Sinne hat er selbst ein Werk komponiert „Masque of Hunger". Besser als alle Worte wird der Anfang dieses Werkes zeigen, wie sich Craig das Theater der Zukunft vorstellt. „Bei dem ersten Klang der Musik wird der Vorhang, der aus Fetzen und Lumpen gemacht ist, in der Mitte entzwei gerissen, und wir sehen einen Mann mit einer scheußlichen Maske. Er steht auf einem kleinen Hügel aus Lehm, er atmet schwer und schnauft beinahe. Er macht ein ähnliches Geräusch wie der Stier, wenn sein Gefährte nach dem Schlachthof genommen ist. Sein rechter Arm zeigt einen Haken statt einer Hand, und von diesem

Haken hängt ein kleiner toter Junge, den er dem Publikum entgegenstreckt. Er zeigt diese Figur allen und bewegt sie von rechts nach links; immerwährend hört man das rücksichtslos herausgestoßne Gestöhn. Dann fängt ein schwarzer Regen an zu fallen, der schließlich so dicht wird, daß die Figur nicht mehr zu sehen ist, und alles hört auf, das Geräusch, die Ansicht, und alles."

Solche Theaterstücke sollen nun „Gesamtkunstwerke" sein. Doch während Wagner von Musik und Dichtung ausging, will Craig von Malerei, Tanz und Gebärde ausgehen. Das Wort des Dichters ist für ihn ganz nebensächlich. Es ist ja für unsre Zeit typisch, das Wort auf der Bühne zu verachten, doch, wohlverstanden! das Wort des Schauspielers; denn was sind auf unsern Literaturtheatern Bewegungen, Gebärden andres, als Worte des Dichters, die zwischen den Zeilen stehen und von nachschaffenden Schauspielern und Regisseuren „zu Worte" gebracht werden! Craig will also an die Zustände anknüpfen, wie sie am Ende des siebzehnten, am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland herrschten, und diese will er reformieren, d. h. veredeln und sie unserm heutigen kultiviertern Geschmack anpassen. Er will uns vergessen machen, was seit den Tagen Gottscheds (oder sagen wir doch lieber der Neuberin) auf deutschen Bühnen geleistet wurde, und dagegen müssen wir energisch Protest erheben!

... Und doch, trotz alledem, soll auch Craig gegenüber das alte, schöne Goethe-Wort Geltung behalten: „Er zeigt sich als ein Strebender und so ist er willkommen." Denn seine Skizzen verraten neben einem beträchtlichen künstlerischen Können auch einen feinen Sinn für Bühnenwirkungen. In erster Linie ist er bemüht, „bedeutsame Größenverhältnisse zwischen den Menschen und ihrer Umgebung festzulegen; denn die Menschen bleiben bei jeder Bewegung und Beleuchtung gleich," sie werden nicht kleiner, wenn sie nach dem Hintergrund der Bühne gehen. Wie häufig wird dieser so selbstverständlich klingende Satz von den Regisseuren nicht beachtet. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: wie ganz falsch im Raume stand bei der letzten Neueinstudierung im berliner Schauspielhause Matkowsky-Tell, als er die Worte sprach: „Du kennst den Schützen ...", während man bei der Neueinstudierung im Burgtheater die Empfindung hatte, daß diese Worte von keiner andern Stelle der Bühne hätten kommen können; auf diesem Platze mußte Reimers-Tell in diesem Augenblicke stehen. Craig könnte

also unsern Literaturtheatern viel nützen, als Dekorations- und Kostümmaler; er müßte sich nur dem Regisseur unterordnen (allerdings einem Regisseur, der nicht bloß Vermittler zwischen Schauspielern ist, sondern Vermittler zwischen Dichter und Zuschauer).

Zu einer solchen Unterordnung kann er sich aber nicht verstehen, und dies verursachte ja mit seinen Zwist mit Brahm.

Wenn nun Craig auf der Bühne Malerei, Tanz und Gebärde so unbedingt in den Vordergrund stellt und das Wort verachtet, warum läßt er dann das Wort nicht ganz fallen, warum zieht er nicht die äußerste Konsequenz seiner Theorie? Wir wären dann bei der Pantomime angelangt, und es wäre nur freudig zu begrüßen, wenn ein Künstler wie Craig diese zu neuem Leben erwecken könnte. Die Anfänge einer solchen Regeneration sind sogar schon vorhanden, zwar noch nicht bei uns in Deutschland, wohl aber — in Craigs Vaterland, in England. So sah ich einst in London „A grand Ballet, entitled „Carmen", in 5 scenes. Music composed by Bizet". Dies war kein „Ballet", sondern eine Pantomime. Vielleicht hat Craig durch solche Aufführungen Anregungen empfangen. Um eine Renaissance der Pantomime*) herbeizuführen, müßte er Aufführungen veranstalten, die in ihrer Gesamtwirkung auf der Höhe zu stehen hätten, auf der damals die Darstellerin der Carmen einsam stand.

Unter solchen Voraussetzungen also kann uns Craig willkommen sein, als „Künstler der Kunst des Theaters" aber wird er in Deutschland keinen Boden finden.

Georg Altman.

---

*) „Zur Renaissance der Pantomime" wird sich in den nächsten Nummern der „Schaubühne" Karl Freiherr von Levetzow äußern. D. Red.

Alle echten Mittel der Kunst, namentlich der szenischen, sind höchst einfach und kosten kein Geld, sondern erfordern nur Verstand. Goethe wußte mit einem alten Lappen, den er irgendwo aufgetrieben, Wunderdinge auszurichten. Die heutigen Direktoren aber meinen, das, wofür sie nicht Geld ausgegeben, sei überhaupt nichts wert. Und mit diesen wenigen Worten ist der ganze Verfall deutscher Bühnenkunst beschrieben zugleich und erklärt. Immermann.

Rundschau.

Schiller und das Theater, der Vortrag, den E. v. Possart zur Schillerfeier in Mannheim gehalten hat, ist jetzt in mustergültiger Ausstattung im Verlage von Albert Ahn erschienen. Possart feiert zunächst Mannheim als die Stadt, die Schillers Jugenddramen zuerst auf die Bühne gebracht hat, und wendet sich dann gegen die mit dem aufkommenden Naturalismus Hand in Hand gehende Schiller-Verachtung und die allzu realistische Aufführung seiner Dramen. Er verlangt eine Darstellungsform, die das rein Menschliche in der Wiedergabe der Schillerschen Gestalten mit der Großzügigkeit ihrer Charakteristik verbindet und bei der angestrebten Wahrheit des sprachlichen Ausdrucks niemals den Schwung und die Schönheit der Diktion verletzt. Schließlich macht Possart einen Vorschlag, dem man ernstlich nähertreten sollte: Unter der Ägide des Deutschen Bühnenvereins soll ein Forum von Literaturgelehrten und gebildeten Theaterfachmännern zusammentreten und eine revidierte, sorgfältig gestrichene Bühnen-Ausgabe der Schillerschen Dramen herstellen. Wer weiß, in welchen Entstellungen Schillers Dramen, besonders in der Provinz, zur Aufführung gelangen, kann diesen Vorschlag nur mit Freude begrüßen. Eins ist aber Bedingung: Das Aufführungsrecht dieser Bearbeitungen muß nicht erst von jeder Bühne zu „erwerben“ sein. **G. A.**

Wer sich eine vergnügte Stunde bereiten will, lese das neueste Heft der „Zeitfragen des christlichen Volkslebens“. Es trägt den Titel **„Die deutsche Schaubühne als moralische Anstalt“**, stammt von D. v. Oertzen, ist Stöcker gewidmet und tritt für die „lex Heinze“ ein. Auf der ersten Seite steht, daß die Schrift nur für gereifte Leser bestimmt ist. Es wird also pikant! Um die allgemeine Sittenverderbnis zu beweisen, bespricht Oertzen die Novitäten der letzten Saison und beginnt mit einer Inhaltsangabe der „Herren von Maxim“. Es ist lustig zu sehen, wie er sich bemüht, alles genau wiederzugeben, und dabei zeigt, daß er den Inhalt nicht verstanden hat. Die Wette, die unser lieber Giampietro den Herren des Klubs vorschlägt, hält er für die allgemein übliche Aufnahmebedingung. In ähnlicher Weise werden die übrigen Stücke von „Traumulus“ bis zu den „Künstlern“ der verunglückten Direktion Rosenfeld als unsittlich gebrandmarkt. „Die gemeinsamen charakteristischen Merkmale dieser Fäulnisdichtungen eines sinkenden Zeitalters sind folgende: erstens kommt in keinem einzigen Stück mehr eine reine bräutliche Liebe vor ...“ „Zwar haben Sudermanns „Johannes“ und Heyses „Maria von Magdala“ und ähnliche Stücke gar keinen Erfolg erzielt, aber sie konnten es auch nicht, weil die Dichter durch und durch irreligiös sind und kein Verständnis für christliche Dinge haben.“ — „Ich erinnere mich z. B. selbst im Deutschen Theater in Berlin geschwankt zu haben, ob ich die Vorstellung eines Gerhart Hauptmannschen Stückes verlassen sollte oder nicht. Denn es gibt wohl keine unangenehmere Zwangslage als die, schweigen und stillsitzen zu müssen, wenn das grundverdorbne jüdische Publikum, und nicht nur dieses, den Lästerungen eines gottlosen Dichters Beifall wiehert.“ — „Die Gefahr liegt vor, daß man neue Stücke weit mehr nach ihrer ästhetischen Bedeutung wertet als nach der Wirkung, die sie auf den naiven Beschauer ausüben.“ — So schreibt der von Oertzen im Jahre des Heils 1905. Halleluja! **G. A.**

In den folgenden Nummern werden mit Beiträgen vertreten sein:

Georg Altman
Julius Bab
Hermann Bahr
Dr. Ludwig Bauer
Dr. Josef Adolf Bondy
Georg Caspari
Dr. Hans W. Fischer
W. Fred
Gustaf af Geijerstam
Adolf Gelber
Dr. Emil Geyer
Kurt Walter Goldschmidt
Dr. Adolf Grabowsky
Willi Handl
Dr. Adolf Heilborn
Moritz Heimann
Georg Hermann
Camill Hoffmann
Hugo von Hofmannsthal
Felix Hollaender
Rudolf Holzer
Harry Graf Keßler
Else Lasker-Schüler
Karl Freiherr von Levetzow
Samuel Lublinski
Max Martersteig
Adalbert Matkowsky
Max Mell
Dr. Max Messer
Hans Ostwald
Friedrich Perzynski
Dr. R. Pissin
Alfred Polgar
Rudolf Rittner
Ludwig Rubiner
Algot Ruhe
Dr. S. Saenger
Felix Salten
Dr. Richard Schaukal
Dr. John Schikowski
Arthur Schnitzler
Dr. Wilhelm von Scholz
Dr. Alfred Semerau
Bernard Shaw
Dr. S. Simchowicz
Richard Specht
Dr. Otto Stoessl
Georg Stolzenberg
Josef Theodor
Siegfried Trebitsch
Jakob Wassermann
Dr. Paul Wertheimer
Paul Wiegler
u. v. a. m.

Alle zum Abdruck bestimmten Manuskripte sowie alle zur Besprechung bestimmten Bücher sind zu senden an:

Die Redaktion der „Schaubühne"
Berlin S.W. 19, Jerusalemerstr. 65.

Für unverlangte Manuskripte wird keine Garantie übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn das Porto beiliegt.

Die Besprechung der eingegangenen Bücher unterliegt dem Ermessen der Redaktion. Rücksendung findet in keinem Falle statt.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.
Schiller.

Wien, die Theaterstadt.*)

Es kann als ausgemacht gelten, daß das Theater noch immer zu den wiener Leidenschaften gehört. Ich weiß nicht, ob es in einer andern Stadt Leute gibt, die sich mit einer ungenierten und sogar wohlwollenden Selbstverleugnung als „Theaternarren" bezeichnen. Hier findet man sie oft; ihre Lust am Theater ist ihnen eine schöne Verrücktheit, die sie sich selbst nicht zu erklären wissen und von der sie nicht geheilt sein wollen. Unter den kleinen Bürgern, wo nur die materiellsten Bedürfnisse als normal gelten, wird ihre Schwärmerei mit einer gewissen respektvollen Mißbilligung behandelt.

Aber der kleine Bürger ist heute der Herr und Führer von Wien. Zunächst in der Politik, natürlich, die ja auch anderswo mit dem Theater nicht viel zu schaffen hat. Immerhin, es zeigt, wenn auch von einer ganz andern Seite her, die Stimmung und den geistigen Grundzug des städtischen Lebens. Man ist in seine großen Verrücktheiten allzusehr verrannt, um den kleinen noch so allgemein hingegeben zu sein wie ehedem. Der praktische Nutzen gilt. Und die „Theaternarren" werden schon seltener.

---

*) Das — etwas gekürzte — erste Kapitel eines Buches, das Willi Handl, der wiener Theater-Korrespondent der „Schaubühne", in der Sammlung „Großstadtdokumente" (herausgegeben von Hans Ostwald, verlegt von Hermann Seemanns Nachfolger, Berlin) im Laufe des Winters veröffentlichen wird.

Überhaupt, man müßte den Begriff: Theaterpublikum einmal ordentlich revidieren und begrenzen. Auch für Wien, und für Wien besonders, das ja den Ruf einer Theaterstadt vor allen andern hat. Ich weiß nicht, ob es jemals eine Zeit gegeben hat, in der einfach jeder einzelne Bewohner der Stadt für ihre theatralischen Ereignisse mehr oder weniger lebhaft interessiert war. Man behauptet es. Nun, diese Zeit, wenn sie jemals war, ist lange und spurlos vorüber. Das heutige Verhältnis der regelmäßigen, der lauen und der gelegentlichen Theaterbesucher in Summe zur Zahl aller wiener Einwohner auch nur annähernd auszurechnen, dürfte kaum möglich sein, weil dazu jede halbwegs sichre Handhabe fehlt. Man staunt nur eben, von guten und gesetzten Bürgern, die es sich leisten könnten und sonst einem Vergnügen gar nicht abgeneigt sind, oft und oft zu hören, daß sie das Theater einfach nicht mögen. Sie haben davon keine andre Vorstellung als die, daß dort unnütze Menschen zwischen bemalten Flächen und Gegenständen herumgehen, einen unnützen Lärm verursachen und Dinge vortäuschen wollen, die nicht wahr sind und deshalb keinen rechten Sinn haben können. Das ist der Tatsachen-Fanatismus des ganz beschränkten, der Phantasie feindseligen Spießers, dessen verkümmerte Fähigkeit der Illusion auch durch die kräftigen, ja relativ derben Mittel des Theaters nicht zum Funktionieren gebracht werden kann. In Wien, wo man das leichte Leben und die Schönheit liebt und so gern die strengen Forderungen des Tages vergißt, müssen diese prinzipiellen Verächter des Theaters früher einmal, in lustigern Zeiten, recht selten gewesen sein. Heute, da das alte Temperament vielleicht noch flackert, aber unter mancherlei dunkeln Sorgen und scharfen Gehässigkeiten verschüttet, findet man jene schon bedenklich zahlreich. Unter ihnen sind kleine und große Geschäftsleute, kleine und große Beamte, viele Schulmenschen und alle, deren nervöse Spannkraft vom Sport, oder eigentlich vom Totalisator, für das Theater verdorben ist. Dazu müssen noch alle die gerechnet werden, die, obwohl in Wien wohnend, doch hier kein Schauspielhaus besuchen, weil sie nicht Deutsch verstehen oder nicht verstehen wollen. Das sind fast alle hiesigen Tschechen und dazu ein paar tausend, die andre fremde Sprachen, aber nicht die unsre reden und verstehen.

Die Zahl dieser Gleichgültigen und Abweisenden ist freilich verhältnismäßig gering gegenüber der Masse der Armen und der Gehetzten, die einfach nicht ins Theater gehen können, weil sie eine solche Verschwendung an Geld oder an Zeit nicht zu leisten vermögen. Bei diesen Ausgeschlossenen steht nicht etwa nur das unabsehbare Heer der gänzlich Subsistenzlosen, für die der höhere Genuß beim Glase Branntwein anfängt und endet. Man darf getrost auch einen ganz bedeutenden Teil der Proletarier, die in Arbeit stehen, hierher rechnen und selbst eine immer noch respektable Zahl von kleinen Beamten und kleinsten Handwerkern,

deren ökonomische Balance schon durch das Übergewicht einer Zweikreuzersemmel beunruhigt wird. Andre wieder hält der Beruf fern. Wann sollten die Kellner, die Gehilfen der Friseure, die Kommis der Greißler und Delikatessenhändler, die Kutscher beim schweren und beim leichten Fuhrwerk, die Dienstboten im Haus und viele, viele andre, die Abend für Abend ihre Arbeit machen müssen oder wollen — wann sollten die Zeit fürs Theater finden? Es blieben ja die freien Tage; wohl, und sie werden auch manchmal dazu benützt. Aber doch nur von den wenigsten; das körperliche Bedürfnis nach Alkohol oder nach Liebe, oder auch nach absoluter, unbehelligter Ruhe, ruft doch weit stärker, als das geistige nach Erregung der Phantasie.

So löst sich denn der gewaltige Block derjenigen, die aus Gleichgültigkeit, Feindseligkeit, Armut oder Zeitmangel dem Theater fernbleiben, aus der Masse unsrer fast zwei Millionen Menschen ab und nimmt an den Bewegungen und Erregungen, die man das „Theaterleben" Wiens nennt, gar nicht teil. Während der ideale Begriff „Wiener Theaterpublikum" theoretisch gern als eine Mehrheit der Bevölkerung definiert wird, die, ständig von allen persönlichen und sachlichen Fragen der dramatischen Kunst bewegt, den festen Boden unsrer künstlerischen Kultur bildet, entspricht ihm in der realen Welt nur die im Verhältnis zum Ganzen geringfügige Summe verschiedner, mehr oder weniger scharf und eng umzirkelter Gruppen, deren einzelne Glieder aus verschiednen, oft gar nicht im Künstlerischen selbst liegenden Gründen irgend ein wiener Theater regelmäßig besuchen.

Und das ist immerhin von einiger Wichtigkeit, weil es doch am Ende zeigt, daß Schlüsse von den theatralischen Dingen auf das ganze geistige Leben der Stadt nach jeder Richtung hin gewagt und unsicher sind, daß die einzelne Gruppe weder für den Geschmack einer andern, noch für den der Allgemeinheit maßgebend oder verantwortlich sein kann, daß, um es kurz und ein wenig brutal zu sagen, das Theater für die Menschen doch nur von mindrer Bedeutung ist — selbst in der Theaterstadt Wien.

Wenn dieser Titel dennoch gelten darf, so ist das nicht von der Extensität und Allgemeinheit des Theaterbedürfnisses herzuleiten, sondern von seiner Intensität und veredelnden Kraft im einzelnen. Wen es hat, den hat es gleich ordentlich; der Boden ist fast immer vorbereitet. Um das zu erklären, diese Freude am Schauen und Spielen, am Vorstellen und Verstellen, müßte man wohl so etwas wie einen wiener Volkscharakter annehmen, der ja, wie allgemein bekannt, seit Jahrhunderten eifrig beschrieben, gerührt verhimmelt und schnoddrig verlästert wird. Es ist zweifellos, daß er einmal da war und die Stadt mit seiner Echtheit erfüllt hat. Aber die besondre Signatur der heutigen Großstädte ist eben das national Unechte. Gibt es noch viele Berliner in Berlin, Pariser in Paris? Sicher ist, daß die Wiener in Wien eine recht kleine

Minorität ausmachen — sofern man nur halbwegs gewissenhaft auf zwei, drei Generationen in die Vergangenheit revidiert. Daß sich aber dieses einzige und gleichnislose wiener Temperament, das aus Prinzip lacht und zum Zeitvertreib weint, daß sich diese Sinnlichkeit, die vom Orientalischen einen Schimmer, vom Südromanischen einen Funken hat und doch nur deutsch erfassen und empfinden kann, daß sich diese ganze undefinierbare wiener Art dennoch in breiter und weiter Geltung erhält, ist ein Effekt der gewissen psychischen Mimikry, die den Großstädtern glücklicherweise noch eine Zeitlang ihre besondre nationale Marke bewahrt, des Zwanges der innern Anpassung, dem unter der täglichen Einwirkung von Luft, Licht, Architektur, Nahrung, Volksliedern, Dialekt und tausend andern Äußerlichkeiten ein jeder unterliegt, der nicht die besondre und seltne Kraft hat, seine Individualität allen Gegentendenzen zum Trotz in jedem Moment durch einen eruptiven Willensakt neu zu erschaffen. So hat man denn zu unterscheiden zwischen Wienern, die es vom Ursprung an waren, und Wienern, die es von außen her geworden sind, primären und sekundären. An diesen gewordnen muß natürlich alles auffallend Wienerische, das ihnen eben zuerst anfliegt, um so auffallender ausgeprägt sein; darunter auch die Leidenschaft fürs Theater, die ja hier ihre hundertjährige Tradition hat. Aus diesem Prozeß der physikalisch-physiologischen Assimilation mag schon einigermaßen deutlich hervorgehen, daß diese Leidenschaft nichts rein Geistiges und Prinzipielles an sich haben kann, sondern fast ausschließlich von Impulsen der Sinnlichkeit getrieben wird. Man mag dem Volk einreden, was man will, und es mag sich noch so viel suggerieren lassen; zuletzt gilt doch nur der Genuß, der entweder direkt auf die Sinne des Sehens und Hörens geht, oder doch auf dem Umweg über die Phantasie irgend einen Sinn mächtig reizt. So ist die eigentliche Bedeutung des Theaters als „Schau"-Spielhaus bei den Wienern weit lebendiger und kräftiger als im deutschen Norden; von der „moralischen Anstalt", von der psychologischen oder gar von der literarhistorischen halten sie aber nichts.

Auch das Menschliche auf der Bühne hat hier hauptsächlich nur Wert als sinnfällige persönliche Einheit, als Individualität. Das feinste und unendlichste Spiel der Phantasie mit den Sinnen ist es ja, eine starke menschliche Natur aus der unmittelbaren Anschauung zu erfassen, mitzuempfinden und im Gefühl auszugestalten. In diesem erhabnen Spiel können sich die Wiener nicht genug tun, und sie haben es darin auch zu einer Ausbildung des Geschmacks und der Empfindlichkeit gebracht, die einen mindestens ebenso hohen Kulturwert darstellt wie das schnellere und klarere Erfassen rein geistiger und theoretischer Züge, das sogenannte „Verständnis", auf das man jenseits von Bodenbach so stolz ist. Wir lieben hier vor allem die Persönlichkeit. Die Freude an ihr, an ihren Entwicklungen und Möglichkeiten, an ihrer Kraft und ihrer Zartheit, an

ihrer Farbe und Innigkeit, an ihrer Grazie und, wenn es sein muß, an ihrer Brutalität, an ihrer Unfaßbarkeit und an ihrer Unverrückbarkeit, das Fluidum, das von ihr auf die Sinne ausgeht, die Phantasie unaufhörlich zur Nachschöpfung und Ausgestaltung anreizend, das ist es, was unsre wiener Menschen so mächtig zum Theater reißt und dabei festhält. Dieser Reiz des Persönlichen bestimmt hierzuland jeden dauernden Erfolg und wird meist — oft zum Schaden der Dichtung, ja des Menschen selbst — weit über alle sonstige künstlerische Rücksicht hinaus gefordert und anerkannt. Das kann sich bis zur absoluten Unterwerfung unter eine starke Individualität, ja bis zu einem Grade der Verehrung steigern, der anderwärts kaum ein Beispiel hat. In welcher andern Stadt ist es möglich, daß der Name eines genialen Schauspielers nicht etwa für die flüchtige Dauer einer Saison-Mode, sondern einfach für Lebenszeit auf eine bestimmte Form von Strohhüten übergeht, so daß das Wort Girardihut seit Dezennien schon um nichts auffälliger ist als etwa die Worte Stefansturm und Franz Josefsquai? Daß man in einem Gasthause, wo Girardi unvermutet eingetreten ist, für eine Minute mit dem Bestellen und Ansagen einhält, weil doch die armen Kellner auch einmal den berühmten Mann genauer und in der Nähe ansehen müssen? Daß die Niese — in gewissen Bezirken — nicht über fünf Gassen gehen kann, ohne fünfzig mal gegrüßt zu werden?

Es ist auch nicht gar zu selten, daß, bei Frauen und jüngern Leuten besonders, die Verehrung sich zum Fanatismus, der Fanatismus zum Paroxysmus steigert. Freilich, das sind nur Mädchen, und die können, in der Hysterie ihrer ausgereiften Jungfernschaft, bald zu irgend einer Unglaublichkeit kommen. Aber daß diese sich bei uns am häufigsten auf einen Schauspieler bezieht, ist schon sehr bezeichnend. Übrigens habe ich genug junge Männer gekannt, die, mit Eifer und Stolz, wie Lewinsky heulten oder sich wie Sonnenthal frisierten — so lange er es noch konnte — wie Hartmann die Hände schwangen oder wie Robert das Organ preßten. Das Girardi-Kopieren ist ja bei uns endemisch; man tut es nicht etwa bloß zum Zeitvertreib oder um aufzufallen oder aus Affektation, sondern ganz unbewußt und instinktiv, bei jeder Gelegenheit, sozusagen von Natur aus.

Alle diese Beispiele und Umstände können beweisen, daß bei den Wienern, die ins Theater gehen, die Person des beliebten Schauspielers am meisten gilt. Der hohe Grad dieser Verehrung bringt es mit sich, daß ihre Wärme auch auf andre, gleichgiltigere Zuschauer überstrahlt und dort den Schimmer der Popularität zurückläßt. Darum sind die Großen und die Persönlichkeiten unter unsern Schauspielern weit über den Kreis des eigentlichen Theaterpublikums hinaus bekannt. Gelehrte können sich bei uns kaum über die Sphäre der Kollegenschaft hinaus ihres Ruhmes freuen; es sei denn, daß sie Politiker, blendende Gesellschaftsmenschen

oder sonstwie dem Schauspieler verwandt sind. Der Dichter, gar so ferne er noch lebt und noch niemand ein Komitee zur Errichtung seines Denkmals gegründet hat, ist von der allgemeinern Bekanntheit so gut wie gänzlich ausgeschlossen. Man muß schon eine ganz blendende und verwegene Kunst des Stils und außerdem die Gabe haben, sehr viele Leute andauernd zu ärgern, um irgendwie nachhaltig ins Breitere zu wirken. Und dabei möchte ich doch wetten, daß Herr Treumann vom Karltheater, wenn man die Stimmen zählt, noch immer populärer ist als Hermann Bahr.

Nach diesem höchst ungleichen Verhältnis des wiener Geschmacks zum schauspielerisch Sinnlichen und zum dichterisch Geistigen läßt sich die ganze Art der Wirkung des Theaters auf unsere Menschen konstruieren. Sehen, Hören, Empfinden; Schönheit, Organ, Stimmung: das sind die mächtigen Förderer des Genusses — des Erfolges. Ihr ärgster Zerstörer ist der Zwang zu abstrahieren, zu analysieren, über die Szene hinaus zu denken. Da sind sie unerbittlich; sie wollen einfach nicht und lassen es ganz dahingestellt, ob sie könnten. Das Theater ist ihnen doch eben nur das oberste, das reizendste öffentliche Vergnügen. Wenn einen das nicht einmal vom Grübeln und Nachsinnen ablenken sollte! Auch die Schauspieler können da nicht helfen; der Widerstand gegen das Abstrakte bleibt unbezwingbar. Das hat sich bei glänzenden Aufführungen von Hebbel und Ibsen — die vielleicht unter allen großen Dichtern dem wiener Geist am meisten konträr sind — eklatant erwiesen.

Das sind also schon zwei Komponenten der Repertoirebestimmung durch das Publikum: Vom rein Geistigen weg, weg mit allen Stücken, aus denen man die Meinung erst von weit hinter den Vorgängen heraus lesen muß; und auf das Sinnliche los, also in letzter Linie auf die Leistung des Schauspielers, auf den Schauspieler selbst. Anderswo wird ein Schauspieler in jeder Rolle aufs neue beurteilt, gefällt oder mißfällt, je nachdem, wird beklatscht oder abgelehnt. Bei uns ist er von vornherein und ein für allemal sympathisch oder nicht, beliebt oder unbeliebt. Geist, Technik, Studium sind da nur Hilfsmittel; von der Persönlichkeit geht die Wirkung aus. Selbst geniale Naturen kommen an dem Zwang dieses unerbittlichen Gesetzes kaum vorbei, wie Adele Sandrock, die eine der größten deutschen Tragödinnen ist und eine Zeit lang gewiß die größte war. Die Kritik und die Kenner haben sie immer gewürdigt und gepriesen. Das Publikum hat sie nie geliebt. (Was ich mir nie zu erklären wußte; denn eine so vehemente Kraft, meint man, müßte doch jeden Widerstand mit sich fortreißen können.) Frau Odilon dagegen hat nie eine Gestalt geschaffen, nie eine Nuance gefunden, nie einen Einfall gehabt. Sie stand da und lebte; aber es war ein so intensiv sinnliches Leben in jeder Linie des geschmeidigen Leibes, in jedem Ton der dunkel gurrenden

Stimme, in dem molligen Geheimnis ihres verräterischen Gesichtes, daß die Leute unersättlich an diesem Reiz hingen.

Diese Anhänglichkeit der Sinne und ihr besondrer Reflex auf den Künstler schafft den Typus des „Lieblings", der wohl für Wien sehr charakteristisch ist. Er ist nicht ganz identisch mit dem Star. Dieser kommt mit seinem fertigen Ruhm, der Direktor bringt ihn, hält ihn, ernennt ihn, wenn es sein muß. Den „Liebling" macht nur das Publikum; er war es gestern noch nicht und kann es morgen sein, wenn er heute eine Rolle spielt, die seine Kräfte sinnlicher Bezauberung entbindet. Dann bleibt er es aber, wenn er nur die geringste Fähigkeit der Anpassung besitzt — und welcher Schauspieler hätte die nicht! — meist auf Jahrzehnte hinaus. Er sucht die Stücke, in denen er sich entfaltet und weicht den andern aus. Für diese andern muß eben der Direktor andre Lieblinge haben; Stücke, in denen er gar keinen Liebling beschäftigen kann, wird er kaum zu geben wagen. So kann sich — mehr oder weniger unmerklich — das Repertoire eines Theaters in seiner Richtung und in seinem Gehalt wesentlich ändern, bloß weil das Ensemble allmählich ausgewechselt wurde.

Daher denn die besondre Wertung des einzelnen im Zusammenspiel, daher die ungeheure Schwierigkeit, die vielartigen Kräfte des Hauses für einen Abend zum Ausdruck einer Stimmung und eines Geistes zu vereinigen, worin ja der Sieg und der Ruhm der modernen berliner Bühnen gefunden wird. Ist auch die Erkenntnis von der Auflösung und Aufhebung der einzelnen „Fächer" im Prinzip bei uns durchgedrungen, so will doch das Publikum noch immer für seinen Liebling sein Fach. Es würde sich zum Beispiel von einem, der den Diener Löffler im „Crampton" gegeben hat, niemals den Bahrschen „Meister" überzeugt vorspielen lassen. Dieser Eigensinn kann bis zur Grausamkeit, zum Vandalismus gehen. Mit vielen, die in Dingen des Theaters das beste Urteil und eine Stimme von Gewicht haben, bin auch ich überzeugt davon, daß das Genie unseres Girardi sich im ernsten und großen Schauspiel bis zur Möglichkeit tragischer Erschütterungen entfalten müßte. Er hat einmal diesen Weg gesucht; mit ehrlichem Ernst und mit künstlerischem Erfolg. Aber das Publikum wollte nicht, es sagte Nein und Nein und blieb dabei und heute singt Girardi wieder: „Was sagen Sie zu meiner Frau!" und man läuft ins Theater, weil er es singt. Das Publikum ist in solchen Dingen so schwach, daß Direktion und Regisseure nichts tun können, als noch viel schwächer sein. Der Versuch, einen Stil zu bilden und festzuhalten, käme tausend Widersetzlichkeiten gegen liebe Gewöhnungen und stille Einverständnisse zwischen Bühne und Zuschauersaal gleich. Es müßte mit demselben Griff geschaffen und zerstört, eingepflanzt und ausgerottet werden. Ein Künstler, ein Politiker, ein Stratege müßte das unternehmen, — und könnte gleichwohl vielleicht damit scheitern. Wir aber haben nur einige wenige Direktoren!

Man täusche sich nicht, indem man, auf die stürmischen Erfolge von berliner Gastspielen (Brahm und Reinhardt) hinweisend, die Empfänglichkeit unsers Publikums für den ausgeglichnen Zusammenschluß des Ensembles zur künstlerisch unteilbaren Einheit, für die strenge Einreihung des einzelnen in das gesamte Kunstwerk behauptet. Auch das war, im letzten Grunde, nur die eklatante Durchsetzung starker organisatorischer Individualitäten, die wohl nicht selbst auf der Szene standen, aber ihre Schauspieler ganz als sinnliche Ausdrucksmittel ihres geistigen Schaffens gebrauchen konnten. Der einzelne Schauspieler war hier noch nicht bekannt; er konnte von dem großen Eindruck der Sache noch nichts für sich wegnehmen. Und nur so setzte sich diese Sache durch. Jetzt ist sie der „Liebling"; und sie bleibt es, so oft sie bei uns erscheint. Aber schon zeigt unser Publikum auch gegen diesen Liebling seinen tyrannischen Starrsinn. Es hat ihn zuerst in seinen stärksten Äußerungen — Naturalismus und modern psychologisches Drama — kennen gelernt und verweist ihn nun unerbittlich in dieses Fach. Kostümierte und stilisierte Stücke („Pelleas und Melisande" und „Das Tal des Lebens") wurden einfach nicht „geglaubt"; trotz feiner Inszenierung und ausgezeichneter Darstellung. Man wollte nicht; man mußte den Liebling in seinem Fach, die moderne Schauspielkunst in modernen Rollen sehen.

Diese Hartnäckigkeit zu brechen, wird wohl bis auf weitres schwer sein; mit ihr zu operieren ist ziemlich leicht. Darum sind die Wiener als ein gutes Theaterpublikum berühmt. Wenn nur ihr Begriff des Theaters als eines Ortes der Schönheit, der unbewußten Freude — am Lustigen oder am Traurigen — der interessanten Unterhaltung nicht in gar zu arge Verwirrung kommt, hat man sie bald zu allem. Sie haben leichte Tränen und ein helles Gelächter. Sie mögen gern gute und feine Menschen, Charaktere, die entweder größer oder viel, viel kleiner sind als ihr eigener, und Schicksale, die sich erklären lassen. Sie können wohl oft die symbolische Tiefe einer Szene, aber kaum je ihren dynamischen Wert im Drama verkennen. Ihre Aufregung ist zugleich überzeugt und beweglich; sie geben dem andern bald Recht und sind imstande, ihm aus purer Höflichkeit zu applaudieren, wenn ihnen sein Standpunkt weniger gefällt, als die Art, wie er ihn durchdrückt. Ihre Liebe fängt rasch und läßt langsam nach. Ihr Geist kann betäubt und belogen werden, kann widerspenstig und hochmütig, auch stumpf sein. Ihre Sinne aber sind frisch und lebendig, leicht und lustig und lüstern, fröhlich, rasch, gefällig und — bei Großstädtern sonst eine unerhörte Eigenschaft — dankbar.

Darum ist Wien eine Theaterstadt.

Willi Handl.

Berliner Theater.

Das erste Lustrum des zwanzigsten Jahrhunderts mußte allerlei Säkulartage des Schillerschen Werkes mit sich bringen. Im letzten Lustrum seines großen Lebens, zwischen 1798 und 1804, war fast die Hälfte seiner Dramen entstanden. Von jedem dieser Dramen war einmal die hundertste Wiederkehr des Tages zu begehen, an dem es zum ersten Mal von der unerschütterlichen Freiheitsliebe, der gereiften Sprachkraft und der vollendeten Bühnenbeherrschung seines Schöpfers gezeugt hatte. Die hundertste Wiederkehr des Todestages hat allen Erinnerungsfesten dieser Art ein Ende gemacht. Da kommt nachträglich noch eine lokale Feier, die ein seltsames Licht auf den ganzen Tumult des vergangenen Frühjahrs wirft. Unser Königliches Schauspielhaus spielt zum dreihundertsten Male „Wilhelm Tell". Man traut seinen Augen oder Ohren nicht: es muß dreitausend heißen. Aber was hilfts? Schillers, des populären, allgemeinverständlichen Dichters volkstümlichstes Drama, das man in der Schule auswendig lernt, wird im Jahr dreimal auf derselben Bühne aufgeführt, die hundert Mal im Jahr Philippis „Großes Licht" leuchten läßt. Warum ist es im Zeitalter der Arbeitsteilung, der Spezialisierung auf allen Gebieten nicht möglich, die subventionierten Hoftheater zu Museen der dramatischen Kunst zu machen? Ihre Mission müßte die Kultur, die Aufgabe anderer Bühnen dürfte die Mode sein. Wenn diese dem Tag und seinem lauten Treiben opfern, sollten jene den großen Erfüllern der Vergangenheit das Wort und uns damit zugleich einen bedeutenden Maßstab geben. Die breiten Erfolge von „Coriolan" und „Götz" beweisen, daß der Idealismus nicht einmal mit schlechten Kassenausweisen verbunden zu sein braucht. Warum wird dennoch nicht den „Klassikern", sondern immer wieder nur dem ewigen Kotzebue der „Schwur der Treue" geleistet? Ein Narr wartet auf Antwort.

Wir wären nun schon zufrieden, wenn bei aller literarischen Planlosigkeit wenigstens für eine geistige Regie und eine vollblütige Schauspielkunst gesorgt wäre. Aber die bloße Vermeidung greller Effekte in der Szenierung ist noch keine Durchdringung des Dichtwerks. Im Burgtheater sieht man Zwinguri langsam in bengalischen Flammen aufgehen; so plump bricht man am Gendarmenmarkt nirgends in die eigensten Wirkungen des Dramas ein.

Man begeht hier auch keine Sinnwidrigkeit wie dort, wo man die erste Szene zwischen Bertha und Rudenz — sie haben sich von der Jagd entfernt und „Abgründe schließen ringsherum sie ein" — auf den offenen Marktplatz von Altorf, zwischen Frießhardt und Leuthold verlegt, um eine Verwandlung zu sparen. Im Gegenteil, es ist anzuerkennen, daß sich die bunten Tausendkünste des Dekorateurs nicht hemmend an das lebendige Kunstwerk hängen, daß sich ein geschmackvolles Bild nach dem andern mit aller wünschenswerten Schnelligkeit abrollt. Wie weit ist es aber von dieser technischen Fortgeschrittenheit bis zu der Fähigkeit, die dichterische Idee, sozusagen die Individualität des Dramas plastisch herauszuarbeiten! Den dumpfen Druck des Verhängnisses zu gestalten, der auf dem Volke liegt; die inspirierte Masse mit starker Hand in den Vordergrund zu schieben; durch die Rückkehr der Ruhe nach der heftigen Erregung eine Perspektive für die Zukunft zu eröffnen — das wäre die Aufgabe eines Regisseurs. Sie wäre auch mit dem königlichen Ensemble zu lösen, das den „schlechten Schauspieler" in übertrieben vielen Exemplaren aufweist. Man stelle nur die verwendbaren Schauspieler an den rechten Platz: man wird erstaunen, wie Stimmungslosigkeit sich in Stimmung wandelt. Herr Ludwig ist ein Attinghausen, Herr Pohl ein Geßler: warum setzt man Herrn Ludwig viel zu früh zur Ruhe und liefert den Tyrannen einem Nußknacker aus? Warum wird Melchthal ein Salonliebhaber und der unglückselige Rudenz noch unglückseliger? Warum läßt man die Verse von den einen wild zerfleischen, von den andern breitmäulig zermahlen? Warum darf sich der Mangel an Leidenschaft hier durch ein Übermaß von Pose, Geste, Grimasse, dort durch die bürgerlichsten Eigenschaften: Solidität, Einförmigkeit und Nüchternheit äußern? Man wird einwenden, es sei gleichgültig, ob die Mittelmäßigkeit tobe oder schleiche. Es ist auf unserm heutigen Theater, das Illusion zumeist durch Einheitlichkeit erweckt, nicht gleichgültig. Reinhardt hat runde Kunsteindrücke dadurch erzielt, daß er schauspielerische Unzulänglichkeiten gleichmäßig erhitzte, Brahm dadurch, daß er sie gleichmäßig temperierte. Herr von Hülsen suche seine Truppe auf Tempo und Ton des Herrn Kraußneck — ein fester Stauffacher — und der Frau Butze — eine innige Hedwig — zu bringen, und Matkowsky wird in einer Umgebung stehen, die seiner nicht mehr unwürdig ist. Sollte der Intendant darauf erwidern, daß Tell außerhalb der Idee des Dramas seiner

Privatrache nachgehe, die nur zufällig mit der Befreiung seines Vaterlandes zusammentreffe, und daß es darum ganz sinngerecht sei, ihn zu isolieren, so begeht er eine liebenswürdige Verwechslung: diese Distanz muß wirklich nicht zugleich eine Distanz der schauspielerischen Qualität sein.

Matkowsky als Tell fällt noch in einer andern Beziehung aus dem Rahmen: er übt, unbewußt, eine vernichtende Kritik an der Gestalt, weil er sie nicht mit dem guten Vortrag schöner Reden zu bewältigen, sondern menschlich zu packen den Ehrgeiz hat. Da behält er denn freilich die Teile in seiner Hand. Der starke Mann, der vor Geßler winselt wie ein Weib, das stolze Herz, das sich hinter den Hollunderstrauch verbirgt — wer vermöchte das zu vereinen? Eben weil Matkowskys Tell kein Jambenheld ist, weil er einen entschlossenen Gesellen vorstellt, der schwer auflodert, einmal aber aus seiner Bahn geworfen vor nichts zurückschreckt und eine Welt in Brand zu stecken vermag, darum wirkt der Widerspruch noch peinlicher. So wird man sich an die Bemeisterung der einzelnen Szenen halten. Dieser Tell hat die schweizerische Naivität wiedergefunden, um die er durch ein übermäßiges Sentenzenfutter gekommen ist: er läßt den augenblicklichen Einfall spüren. Er hat den ganzen Humor des häuslichen Idylls entdeckt: wenn er mit Weib und Knaben spricht und spielt, schwirrt die Luft von Herzlichkeit und Kindlichkeit. Gleich darauf hat dieser Tell die bewegendsten Töne, die je aus gemartertem Vaterherzen drangen. Und hier zeigt es sich am deutlichsten, weshalb die ganze Gestaltung keine reine Freude hinterläßt. Matkowsky wirft mit solcher Wucht sein schöpferisches Temperament für diese Rolle in die Wagschale, daß die Rolle jäh in die Lüfte schnellt. Sie ist zu leicht für ihn. An dieser Glut des Innern, an diesem ewig emporschäumenden vulkanischen Feuer verkohlt, was nicht aus dem edelsten Metall der Tragödie gegossen ist. Das taumelhaft dämonische Instinktleben, das Matkowsy auch dem Tell geben will, ist shakespearisch; Schiller muß dabei in die Brüche gehen. Nur in der Nachzeichnung überlebensgroßer Charaktere, nur im Bann gewaltiger Dichtungen kann dieser Schauspieler, in dem dichterische Flammen lodern, Genüge finden und sich hochentwickeln. S. J.

Dramatischer Nachwuchs.

II.

Eine plastisch gestaltete Erzählung ist ein winziger Ausschnitt aus dem Reich der Erfahrung — und doch gibt sie mehr als die Gesamtheit aller Erfahrung. Das, was als die eigentlich künstlerische Kraft im Kunstwerk dies supranaturalistische „Mehr" bewirkt — das ist der Stil. Nachdem man auch im deutschen Drama schnell genug eingesehen hatte, daß Naturalismus, d. h. möglichst unstilisierte Lebenswiedergabe, die Nicht-Kunst an sich ist, kam alles darauf an, den dramatischen Stil zu finden. Das heißt zweierlei: eine Formung der Sprache gewinnen, die die spezifischen Inhalte unsrer Zeit aufnehmen kann, und eine Formung der Sprache gewinnen, die Text eines Dramas, d. h. Grundlage der anschaulichen Vorgänge eines theatralischen Gesamtkunstwerks werden kann. Dies beides in einem erfinden, heißt den Stil des neuen Dramas gefunden haben. Ich muß hier betonen, daß für unsre ästhetische Betrachtung der „Stil des neuen Dramas" und „das neue Drama" identische Begriffe sind. Nicht der Inhalt, die neue bedeutende Weltanschauung wird über Sein und Nichtsein des neuen Dramas entscheiden: eine Frage des poetischen, sprachkünstlerischen Könnens, im letzten Sinne also eine Frage der Sprachbeherrschung ist es, die hier diskutiert wird.

Das Streben nach einem neuen Stil in der Sprachkunst überhaupt fand in den neunziger Jahren zuerst einen Mittelpunkt und eine Förderung im Kreise der „Blätter für die Kunst." Über das viel kritisierte Ästhetentum des Stefan George und seines Anhanges ein umfassendes Werturteil zu fällen, ist hier kein Anlaß. Es genügt zu sagen, daß bei aller Beschränktheit, die auch hier dem ästhetischen Dogma anhaftete, zweifellos der starke Hinweis auf das eigentliche Wesen, die sprachlichen Organe der Wortkunst ein großes Verdienst dieses Kreises bleibt. Hier wurde begriffen und betont, daß Stil das Wesen der Kunst, also Sprachstil das Wesen der Poesie sei. Und aus diesem Kreise ist denn auch der Mann hervorgegangen, der den einen wesentlichen Beitrag zur Bildung eines neuen Dramenstils liefert: Hugo von Hofmannsthal.

Er hat nicht etwa das neue Drama schon geschaffen; bei Lichte besehen hat er überhaupt noch kein Drama geschaffen. Aber ich sagte, die eine Forderung sei, eine Formung der Sprache zu schaffen, die die spezifischen Inhalte unsrer Zeit aufnehmen könnte. Diese eine allgemein poetische Forderung hat er erfüllt. Er hat diese Sprache geschaffen und — deshalb kommt er hier für uns mehr in Betracht als die zwei oder drei andern großen Lyriker, denen gleiches gelang — er hat einen ernsthaften Versuch gemacht, diese Sprache in den Dienst der dramatischen Form zu stellen. Zunächst: Hofmannsthal hat den sprachlichen Ausdruck für spezifisch moderne Lebensinhalte gefunden. Dem Menschen, den des neunzehnten Jahr-

hunderts zweite Hälfte mit ihren biologischen und soziologischen Erkenntnissen, mit ihren technischen, wirtschaftlichen, religiösen Bewegungen in ein vorher nie gekanntes Gefühl enger Verknüpftheit mit allen Dingen, angstvoller Ungewißheit über alles Wesenhafte, wehrloser Abhängigkeit gegenüber tausend dunklen Mächten gebracht hat — diesem Menschen findet Hofmannsthal Worte:

> Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
> Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
> Daß alles gleitet und vorüberrinnt,
>
> Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
> Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
> Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.
>
> Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war,
> Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
> Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.
>
> So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Und jene Gegenstimme der modernen Seele, jene Kraft, die von denselben Erfahrungen, denselben Gefühlen der engen Verknüpftheit, der Allverwobenheit jedes Lebens gespeist wird, jene starke Gegenkraft, die einen mystisch rauschartigen Genußwillen dem neuen Menschschlage verleiht — auch ihr findet Hofmannsthal Worte:

> Und schwindelnd überkams mich auf einmal.
> Wohl schlief die Stadt — es wacht der Rausch, die Qual,
> Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.
> Das Leben, das lebendige, allmächtige —
> Man kann es haben und doch sein vergessen!

Wohl gemerkt, nicht um ihres Inhaltes willen stehen diese Zeilen hier. Soweit verschiedne Wortverbindungen überhaupt gleiches sagen können, haben schon viele gute Denker und mancher schlechte Dichter das Gleiche gesagt. Neu und bedeutsam ist hier Wahl und Fügung der Worte, die einmal eine angstvoll atmende leere Weite, das andre Mal ein zitterndes Taumeln in unsre Nerven leiten und uns so den Sinn nicht gedanklich, sondern künstlerisch suggestiv vermitteln.

Wodurch kann nun diese neue Sprache für den dramatischen Stil von Bedeutung werden? Dadurch, daß sie die Möglichkeit eines neuen Pathos erschließt. — Wenn das Drama über die bloß unterhaltende

Illusionserweckung hinaus zur Fühlbarmachung der großen immanenten Lebenskräfte und ihres das All erfüllenden Kampfes gelangen soll, so kann das natürlich nur durch eine das „Reale“ übersteigende Form der Sprache geschehen; diese Sprachkraft allein kann uns einen Gefühlszustand suggerieren, in dem wir, vom Maßstab der Alterserfahrung losgebunden, dem Geisterkampf im stilisierten Leben des Dramas hingegeben folgen können. Die für diesen Zweck in Deutschland übliche Sprachsteigerung ging (von zwei oder drei großen Ausnahmen, die uns noch beschäftigen werden, abgesehen!) bisher auf die Sprache Schillers zurück. Nun besteht das Faktum, daß das Schillersche Pathos — ich meine das meistimitierte der zweiten, jambischen Zeit — auf die Nerven der jüngern Generation nicht mehr wirkt, nicht mehr die erdablösende Suggestion ausübt wie wohl früher. Am wenigsten tut es das, wenn es abgesondert von der Persönlichkeit und dem Stoffkreis, dem es entwuchs, auftritt, wenn es Dinge des neuern Lebens mit seinen Wortfügungen zu bewältigen strebt. Dann wirkt es fremd und kalt auf uns, schwach, äußerlich, nichtig, angelernt — „epigonenhaft“ — und es muß so wirken. Um das zu erkennen, brauchen wir — gottlob! — garnicht erst in die Kritik des spezifisch Schillerschen an dieser weitherrschenden Sprache einzutreten. Es genügt, wenn wir uns den erheblichen Teil der Schillerschen Wortkunst vergegenwärtigen, der von der Epoche des Autors historisch bedingt war, der von dem allgemeinen Zeitgeist von 1800 geboren ist. Mit Schillers Worten spricht der Mensch der Aufklärungszeit, der Mensch mit dem Überschwang des Selbstbewußtseins, der Überfülle der Gewißheiten, der „so schön mit seinem Palmenzweige“ dastand, an des Jahrhunderts Neige „in ernster stolzer Männlichkeit“. Der Mensch, der sich dem Gipfel aller Erkenntnis und Tugend, wenn nicht nah, so doch näher als alle frühern Geschlechter — wähnte. Der Mensch des kategorischen Imperativs, der so unumstößlich genau wußte, was gut und böse war. Wieviel kaum gefärbte Kantsche Termini in Schillers Wortschatz stecken, ist garnicht zu überschätzen! In Schillers Sprache lebt bei aller äußern Griechheit königsberger Geist, Geist harter, absoluter Gewißheit; die sprachliche Leidenschaft, sein Pathos, ist fast durchweg moralistisch, bei aller Stärke sehr arm an eigentlich sinnlichen Farben. Noch wo Schiller brutal sinnliche Wildheit malen will (der einzige Fall findet sich bekanntlich in „Maria Stuart“, III 6), benutzt er Termini wie „Lebensgott der Freuden“, „Der Schönheit göttliche Gewalt“, „Finstere Todesmächte“ — also Wendungen, die an sich einen durchaus abstrakten, ja gradezu ethisch wertenden, moralistischen Charakter haben.

Was soll nun diese Sprache einem Geschlecht bedeuten, das — was auch seine Lästerer sagen mögen! — als tiefsten Wesenszug eine bis zur Gefahr der Selbstauflösung große Bescheidenheit besitzt. Das mehr als eines vor ihm gelernt hat, daß es nichts wisse, das wieder mit bange

fragendem Kinderstaunen zu allen Dingen aufblickt, das im Intellektuellen wie im Moralischen mit den tiefwühlendsten Zweifeln ringt — nnd das dafür bisher nichts gewonnen hat als ein innigeres Anklammern an die Dinge, ein verstärktes Gefühl für Lebenswärme, kurz eine sehr gesteigerte Sinnlichkeit im weitesten und reinsten Sinne dieses großen Wortes. Dieser neue Geist muß in den Sprachstil des neuen Dramas eingehen. Nicht nur daß die staubigen, toten Gipsabgüsse der Schillerschen Wortkunst uns natürlich nichts sagen, auch eigenwüchsig starke Renaissance des Schillerschen Sprachgeistes vermöchte uns nicht mehr zu helfen. (Dies ist der Fall Wildenbruch!) Ein neues Pathos tut uns not — ein Festkleid der Sprache, in das all unsre neuen Ängste und Zweifel, unsre Zärtlichkeiten und Entzückungen mitverwebt sind.

Diese Sprache, so scheint mir, hat Hugo von Hofmannsthal geschaffen — zunächst als Lyriker. Es kam nun alles darauf an, ob es ihm gelänge, sie der dramatischen Form dienstbar zu machen. „Einstimmig“ zu sein ist das Wesen des lyrischen Liedes: weich angeschmiegt an des Dichters Ich war auch Hofmannsthals Sprache. Zweistimmig zu sein ist der Sinn des Dramas: einen Schimmer objektiver Härte, selbständiger Fremdheit muß der Dichter in die Sprache der dramatischen Stimmführer, der Gegenredner zu legen wissen. So war die Frage, ob es möglich sei, der Hofmannsthalschen Sprache Stahl in die Glieder zu gießen, sie bei Wahrung all ihrer gegenwartvollen Eigenart durch einen Einschlag harter ewiger Ruhe zu festigen.

Eine langsame geschlossne Entwicklung der Hofmannsthalschen Produktion in dieser Richtung ist wahrnehmbar. Von der reinen Lyrik schreitet er zu Gedichten vor, die, wie der „Tod des Tizian“, trotz der Mehrzahl der Redenden noch ohne allen Gegensatz, alle dramatische „Spannung“, uoch ganz einstimmig, lyrisch sind. Noch „Der Tor und der Tod“ ist nicht viel mehr als ein großer Monolog, in dem die Gesichte des Redenden selbst hörbare Sprache gewinnen. In der „Hochzeit der Sobeide“ und dem „Abenteurer und der Sängerin“ (seinem annoch schönsten Gedichte!) ist er einen Schritt weiter. Der einfache Stimmungsausdruck ist nicht mehr selbständig der Sinn des Kunstwerks: hier ist bereits eine rechte „Handlung“, ein Erleben objektivierter Gestalten dichterisches Symbol, Trägerin der Meinung des Künstlers. Nur daß — im gründlicheren Sinne des Wortes — die Gestalten dieser Gedichte mehr Leidende als Handelnde sind, daß sie nicht ein in ihrer Individualität inkarniertes Stück Welt kämpferisch gegen die Außenwelt stellen, sondern mit staunendem Erleiden von der wunderreichen, rätselvollen Kraft der Umwelt getrieben werden. So ist auch in diesen Stücken eigentlich nur erst ein einziger Held: „der unbekannte Gott“; ihn auszudrücken strebt des Dichters Sprache noch allein. Deshalb ist sie noch immer „einstimmig“, trotz einigen Ansätzen noch

unverändert. Noch undramatisch: denn das Drama beginnt erst, wo der unbekannte Gott sich teilt und aus zwei sichtbaren Gestalten mit zwei hörbaren Sprachen wider sich selbst redet! Der Weg zu diesem Drama von der Lyrik führt für Hofmannsthal wie für alle Welt über den — Balladenstil. In ihm beginnt die Seele des Dichters die in ihr ringenden Empfindungen in sinnlichen Gestalten zu entladen. Bewegung, Geschehen, Kampf werden die Ausdrucksformen des Künstlers — nur daß Kunstmittel wie die refrainartige Stilisierung u. a. den selbständigen Wert des Geschehenden doch immer wieder unter des Dichters einheitliches Grundgefühl unterordnen. Auf dieser Zwischenstufe steht — gleich einer Vorstudie ging die „Madonna Dianora" vorauf — Hofmannsthals „Elektra". Das Pathos des Dichters scheint hier einem Stahlbad entstiegen, seine Sprache atmet Kraft und Kampf. Die verzweifelte Rachgier eines mißhandelten, gebundnen Herrscherkindes, das mit dämonischer Wildheit der Seligkeit der Tat zueilt und am Ziele zusammenbricht, ist in tiefen schicksalsvollen Bedeutungen gesehen und großzügig gestaltet. Nur daß dies Balladendrama immer noch im letzten Sinne einstimmig ist: nicht zwei Gegner erschlagen einander — ein Rasender zerschmettert an ruhender Felswand sein Haupt. Und so ist auch in der Sprache der Dichtung noch eine balladeske Monotonie, eine starr einförmige Erschütterung — keine ringenden Stimmen, keine wechselnden Lichter. Ein Drama muß mit zwei Zungen reden! In der kämpferischen Kraft aber, mit der die eine Zunge dieser Dichtung spricht, lebt doch schon eine große dramatische Potenz. Die „Elektra" kann ein starker Anfang sein.

Gegen sie ist Hofmannsthals danach erschienenes Bühnenwerk „Das gerettete Venedig" ein starker Rückschritt — oder besser ein Schritt abseits vom Weg zum dramatischen Stil, fast von der Kunst überhaupt. Ein pomphaft aufgetürmtes Bühnenstück, geboren aus Freude an den stofflichen Reizen einer fremden Fabel. Die Verinnerlichung zu einem dramatischen Problem (der Tapfre erliegt, weil er sein schönes Gegenspiel, einen Feigen, lieben muß) ist flüchtig versucht und nirgends rein gelungen, erdrückt in einem Wust von schlechten Theaterszenen, aus denen wundervolle Lyrika leuchten, die wohl die Ehre für den Dichter, nicht aber für den Dramatiker Hofmannsthal retten.

„Das gerettete Venedig" ist eine Enttäuschung. Ob Hofmannsthal in künftigen Werken den aussichtreichen Weg, der ihn bis zur „Elektra" führte, weiterwandeln wird, steht dahin.

Dennoch wird ganz gewißlich das, was er uns gab: die Möglichkeit eines neuen Pathos, unserem Drama unverloren bleiben. Es wird über Deutschlands neuer dramatischer Kunst kein Haupt leuchten, das nicht mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Öles gesalbt wäre!

Julius Bab.

Berliner Theaterkritiker.

II.

Alfred Kerr.

Vorbemerkung: Alfred Kerr hat mich einmal „verrissen“, mit einem gewissen Wohlwollen zwar, aber — verrissen. Damals kannte ich noch innere Unsicherheit, und ich rebellierte zuviel und gab zuviel nach. Also die Mißtrauischen sind gewarnt. S. L.

Alfred Kerr, der die Blüten seines Könnens zumeist im „Tag“ und in der „Neuen Rundschau“ entfaltet, wird, wo er geht und steht, von allerlei jungem Volk zwischen den zwanzig und dreißig und auch von gesetzteren Leuten mit Applausstürmen begrüßt. Man hält ihn nämlich für einen Kritiker, und zwar für einen großen, und daß er selbst über sich kaum anders denkt, kann man ihm nicht verargen. Ob aber der Kluge nicht manchmal ahnt, daß seine stärksten Eigenschaften von ganz andrer Art sind? In seinem Buch vom „Neuen Drama“ (Berlin, S. Fischer) beschwört er die Schatten Lessings und der Brüder Schlegel herauf und gibt mit ruhiger Selbstverständlichkeit zu verstehen, daß er, Alfred Kerr, für seine Zeit bedeutet, was jene Erlauchten ihren Epochen waren. Also ein hoher Ehrgeiz, der ganz nach der Krone der Kritik zielt, ein stolzer Anspruch, der auf ein kriegsgerüstetes Kraftgefühl zurückweist. Er will Kritiker sein, gar keine Frage, und so muß es seltsam anmuten, daß er dennoch in der Vorrede und sonst oft in seinem Buch temperamentvoll zu verstehen gibt: ich bin ein Dichter, ja ein Dichter; anch' io sono poeta; ich bin in Arkadien geboren wie der Herr von Hofmannsthal. Jeder Mensch hat halt a Sehnsucht, und den wenigsten gelingt es, sich nicht zu verraten. Wer ein dafür geschultes Ohr hat, hört sofort heraus, daß Alfred Kerr mit seinem kritischen Amt nicht sonderlich zufrieden ist, und überhaupt eine ziemlich kümmerliche Vorstellung vom Wesen der Kritik besitzt. Die Art aber, wie er seine dichterischen Ansprüche geltend macht, läuft am Ende auf eine urdrollige und gewollte kleine Verwechslung heraus.

Sogar ein Leitartikel kann mitunter ein Kunstwerk sein. Das wird gewiß auch Alfred Kerr wissen und nicht minder, daß es dennoch den schlimmsten Vorwurf für den Dichter bedeutet, wenn

seine Menschen Leitartikel reden. Folgende wundervollen Sätze prägte er über Ibsen: „Ibsen ist Lucifer. Sein ganzes Werk ist im Grunde das eines Entgötterers. Das Werk dieses schönen und traurigen und starken Engels, der ‚Gegenschöpfer' sein will. Ibsen spürt die ideale Forderung in sich, und weil er tapfer wie ein Wikinger ist, dringt er bis ans Ende. Ans Ende der Wahrheit; das ist: Verzichten. Und mit alledem erweckt er Empfindungen, die eine schlechtweg religiöse Gewalt haben. Heilig ist auch der Gegenschöpfer." So schreibt Alfred Kerr, und in Wahrheit, das ist eine ganz prachtvolle Formel, die Ibsens Wesen beinah erschöpft. Aber wandelt etwa das Männlein nach solchen Worten? Steht der Gewaltige vor uns in plastischer Leibhaftigkeit als lebenatmende Gestalt wie aus der Dichtung eines zweiten William? Donnerwetter, das nenne ich Ehrgeiz: Alfred Kerr will Ibsen gestalten, er will ihn gestalten. Nein, nicht etwa formulieren und analysieren und wohl auch, mit dem Hut in der Hand, kritisieren — sondern gestalten. Wenn er das könnte! Dann wäre Shakespeare gegen ihn ein Waisenknabe. Darum dürfte es Torheit sein, ihm übel zu nehmen, daß er wider sein Programm Ibsen nur formuliert hat und nicht „gedichtet". Wären nur alle seine Formeln im „Neuen Drama" von so erstaunlicher Kraft und Wahrheit, hätte er doch immer mit seinen scharfgeflügelten Pfeilen so ins Schwarze getroffen wie hier. Dann hätte ich an dem Literaturhistoriker Kerr meine helle Freude gehabt und auf den Dichter und auch auf den Kritiker himmelgerne verzichtet.

Aber Ibsen und Hebbel: um Gottes willen, was hat der Unglücksmensch da angerichtet! Ibsen soll auf Hebbels Schultern stehen, Ibsen soll Hebbels Erfüllung sein. Ibsen, der allerhand kleine Lateiner verschluckte, wie Alfred Kerr, soll, so behauptet unser Kritiker, die stahlfeine Kraft des letzten Siegers besitzen, während Hebbel im Dumpf-Ungeschlachten verblieb. Nun ja, es ist etwas daran, so lange es auf die Technik geht, und das Gegenteil wird wahr, sobald es sich um jenes Wesenhafte und Letzte der Persönlichkeit handelt, das am Ende aller Dichtung und Technik zugrunde liegt. Symbolismus und Ethik, so nennt es Alfred Kerr und allerdings, es ergeben sich da so mancherlei fruchtbare Vergleichspunkte und Parallelen. Trotz alledem: wie war es möglich, daß er den entscheidenden Grundunterschied zwischen Hebbel und Ibsen so völlig übersah? Ibsen, im Gegensatz zu seinem „Vetter",

ist im Ethischen stecken geblieben bis über die Ohren, Ibsen sah die Dinge von unten mit dem bösen Blick des Moralisten, Ibsen hat als obersten, führenden und entscheidenden Wert nur den kategorischen Imperativ gekannt, Ibsen hat sein Leben lang mit ungeheurer Anstrengung gegen sein Gregers-Werletum vergeblich angekämpft. Natürlich mußte er zu Zeiten Nihilist und ein mit den Zähnen knirschender verbitterter Skeptiker werden. Denn vor dem kategorischen Imperativ bestehen wir alle nicht, und wenn es nicht noch höhere, freiere und erlösendere Werte gibt, dann sind wir verloren. Ibsen hat solche höhern Werte nie recht zugestanden und für den schärfer Hinschauenden ist manchmal etwas fatal Gebundenes und Vergrämtes in seiner Skepsis; er erinnert dann an einen uralten Schulmeister, dem der Arm lahm geworden ist vom ewigen Gebrauch des Bakels und der dann erkennt, daß die Jungens dennoch nichts taugen, daß am Ende auch er den Stock verdient. Daher auch Ibsens „Inzucht", wie Kerr es mit gutem Ausdruck benennt; seine dramatische Mathematik, das überfeine Kartenspiel seiner Motive. Selbstverständlich; denn die Konsequenz der Ethik ist die Kasuistik, wie es schon die alten Scholastiker gewußt haben und jeder Beichtvater der katholischen Kirche heute noch weiß. Von wie ungeheurer Ursprünglichkeit Ibsens Dichtungskraft sein muß, beweist am besten, daß er selbst noch diesen kümmerlichen Konsequenzen Herrlichkeiten zu entlocken verstand. Er verwandelte seinen schulmeisterlichen in einen mephistophelischen Nihilismus, er wurde Lucifer der Heilige, der gefallene Engel und Gegenschöpfer. Zugleich aber geht eben deshalb ein wunderlicher und bizarrer Widerspruch durch seine tiefern Dichtungen. Diese „stahlfeine" Kraft des angeblich letzten Siegers, diese überscharfe Logik, die unerhört lebensvolle naturalistische Nuancen-Technik, die unglaubliche Annäherung an die Wirklichkeit: und plötzlich verblassen dann seine Gestalten, werden Gespenster und Allegorien, wandelnde Fragezeichen im Frack, absonderlich verkostümierte Wotanssöhne, die nicht aus unserm Leben stammen; sondern sie sind ein Produkt der Bastardehe von Edda und Kasuistik. Bei Ibsen ist reichlich so viel Nebel wie bei Friedrich Hebbel, nur daß Ibsenscher Nebel nicht in das Riesen- und Geisterhafte emporreckt, sondern auflöst und verschluckt und ein ungeheures grinsendes Fragezeichen zurückläßt oder eine phantastische Albdruck-Traumstimmung. Ibsen ist ein Genie, aber ein abseits stehender Einziger.

Er hat ungeheuer viel Realistik in seinen Werken gegeben, aber dennoch kein realistisches Drama, und den Gegensatz zwischen Symbolismus und Leben nicht schöpferisch und synthetisch zusammengefaßt und überwunden. Darum gehört er gewiß der Ewigkeit an, aber er weist nicht in die Zukunft.

Alfred Kerr analysiert „Herodes und Mariamne", und wirklich, er dichtet fast vor dithyrambischem Enthusiasmus. Ungefähr ist es ihm ja auch klar, wie Herodes zu seiner ungeheuerlichen Forderung kam. Denn ein großer Mensch legt einen großen Sinn auch in das Leben, und begnügt sich keineswegs, wie kleinere Lateiner, einfach nur zu schwelgen in der Seligkeit, der Seligkeit, der Seligkeit des Daseins. Aber der große Herodes lebt in einer altgewordnen Welt, in einer zerrütteten und sinnlosen, längst vermorschten Kultur. Gott ist tot und in solchen Zeiten wird das Weib zur Göttin und die Liebe zum Mythos und Fanatismus. Inmitten dieses einbrechenden Chaos sind Herodes und Mariamne, der letzte jüdische König und die letzte Makkabäerin, unweigerlich zur Tragödie verurteilt; wir hören die ehernen Schritte des gleichmütigen Schicksals. Diese gewaltige und heilige Notwendigkeit wollte Hebbel formen; une er wurde keineswegs zu seinem Werk inspiriert durch die herzlich dürftige Leitartikelweisheit: Kinder, Ihr dürft die Frauen nicht als Spielzeug behandeln. Ohne Frage bedeutet das Verhalten des Herodes eine schwere Schuld auch in den Augen des Dichters. Dennoch aber: ist es nicht zugleich ein Zeugnis für den Adel der großen Natur dieses Königs, daß er, der Harte und Eigensüchtige, an letzte menschliche Größe und Hingabe glaubt oder doch mindestens glauben will? So kommt in dieser Sehnsucht sogar ein machtvoll ethischer Drang zum Duchbruch, der nun freilich, nach den Gesetzen der Dialektik, in sein Gegenteil umschlägt. Das Größte an Hebbel wird eben bleiben, daß er das Verhältnis zwischen Sittlichkeit und Leben in der Tiefe durchschaute. Er wußte, daß sich der bis zu Ende gehende Ethiker deshalb oft in Schuld verstrickte, sogar verstricken mußte, weil für die einzelnen Menschen und die einzelnen Zeiten der Satz Geltung behält: summum jus summa injuria. Nur in der Idee ist die Sittlichkeit ein Ganzes; in der empirischen Wirklichkeit ist sie voller Dialektik, Gegensätze und Zerspaltenheit. So leuchtet auch über den Irrenden die Sonne der Notwendigkeit, ein Strahl der Tragödie. Und für Hebbel bedeutete das Höchste, was ein Mensch erfahren konnte:

die Tragödie. Ihn erfüllte nicht mit Gram, sondern mit Entzücken, daß der Mensch dem furchtbaren Ernst des Sittengesetzes nicht gewachsen war. Denn so nur rauschten die Quellen des Tragischen, so nur erkannte uud ahnte der Mensch die Notwendigkeit, die Ewigkeit, und um dieser Gnade willen war Untergang kein zu teurer Preis. Wirklich, das ist etwas Höheres als die Weltanschauung Ibsens, auch etwas ganz Andres, einfach etwas Grundverschiedenes. Außerdem führt von hier aus ein Weg oder doch eine Möglichkeit zur Uberwindung des Zwiespaltes zwischen Mythos und Realismus. Denn es gibt keinen gewaltigern Mythos als die heilige Ananke, und es ist nur noch nötig, in ganz realistischer Weise wirkliche Lebensverhältnisse darzustellen, in denen sich unentrinnbare Tragik enthült. Wohl hat sich Hebbel in seiner Produktion von Mythos und nordischem Nebel und Gespenstern noch nicht frei gemacht. Das lag an der komplizierten Art seines Ingeniums und auch zweifellos an einer veralteten, für diese Zwecke nicht mehr brauchbaren Technik. Inzwischen ist diese Technik hinzuerworben worden, durch Ibsen und den Naturalismus, und nun gilt es an Hebbels tragische Notwendigkeit wieder anzuknüpfen. Um so mehr hätte darüber etwas gesagt werden müssen, als sich gegenwärtig das Drama in einer Krisis befindet. Aber Alfred Kerr, dieser impressionistische Germanist, hat das alles noch nicht einmal gesehen. Er schrieb über das Verhältnis der beiden großen nordischen Dramatiker als der begabteste Philologe der Scherer-Schule, aber nicht als Kritiker.

Es würde mich kaum wundern, wenn ein Kerr-Philologe auf den Gedanken käme, daß sein Autor überhaupt nicht auf richtiges oder falsches Urteil Gewicht legt und nur die eine Forderung kennt: es soll gut geschrieben werden. Aber dieser Philologe täte ihm Unrecht. Unmöglich kann es Kerr gleichgültig sein, ob ein Kritiker Kunstverständnis zeigt und Urteilsfähigkeit gegenüber dem einzelnen Werk; denn er selbst besitzt diese Eigenschaften in hohem Grade. Seine Meinung wird wahrscheinlich dahin gehen, daß er von einem Kritiker Kennerschaft verlangt und Feinfühligkeit gegenüber jeder Neuerscheinung und überdies auch noch hervorragende schriftstellerische Qualitäten. Aber alle diese Gaben darf man in noch höherm Grade vom Literarturhistoriker verlangen, und die großen Kritiker sind wesentlich etwas Andres gewesen als nur sensible Referiermaschinen. Sie waren die Quartiermacher der Entwicklung,

sie gaben das Stichwort für ihre Kultur aus, sie sahen zuerst, welcher innere Sinn in einem Kultursystem lebte. Und ihre sogenannten Irrtümer waren allenfalls von philologischer, aber niemals von kultureller Art. Ohne Zweifel mißverstand Lessing seinen Aristoteles gründlich, als er seine noch außerdem falsche Theorie von Mitleid und Furcht im Drama begründete. Aber damals war es fast eine Lebensfrage, ob es dem humanistischen und untragischen Zeitalter gelingen würde, sich zu der höchsten Dichtform, dem Drama in Beziehung zu setzen. Es mußte irgend ein nicht völlig unwürdiger Ersatz für das Tragische gefunden werden, und diese Notwendigkeit hat Lessing erkannt und ihr in großem Sinne genügt. Auch sein Laokoon ist voller Irrtum; aber er hat die damalige Literatur vom unkünstlerischen Lehrgedicht befreit und ein zwar auf Mißverstand beruhendes, aber für jene Zeiten fruchtbares Wechselverhältnis zum klassischen Altertum vermittelt. Lessings prachtvollen Stil in Ehren; aber dieser allein hätte ihm nicht die Unsterblichkeit verschafft. Die Schlegel, scheint mir, sind kaum zu den großen Stilisten zu zählen; sie werden heute außerhalb der Fachkreise kaum noch gelesen. Aber ihre Wirkung im Guten und Schlimmen spüren wir in allen Gliedern; wir atmen immer noch in ihrem Banne, noch lebt und blüht die Romantik. Es ist nicht wahr, wie Kerr behauptet, daß ein Kritiker noch niemals einen Dichter erzeugt hat. Sondern ein Verwandtschaftsverhältnis besteht, ein Großvaterhältnis meinetwegen. Die Mutter eines Dichters ist die Natur, die Kultur sein Vater, und die Väter einer Kultur sind noch immer die großen Kritiker gewesen.

Von diesem Standpunkt gesehen, erscheint Alfred Kerr ganz und gar nicht als ein Großer im Reich der Kritik, sonst hätte er sich anders zu Hebbel und Ibsen gestellt in einer für das Drama kritischen Zeit. Und sonst wäre er einem Riesen, wie Richard Wagner, und einer tiefgehenden Bewegung, wie der modernen Mystik, nicht blos als Freischärler entgegengetreten, nicht blos mit Schleudersteinen, die zur Zeit des weiland König David gebräuchlich waren. Er nennt den 9. Januar 1887 das belangvollste europäische Theaterdatum, denn damals wurden zum ersten Mal in Berlin die „Gespenster" gegeben. Und er fügte hinzu, in Klammern: (Nicht Bayreuth!) Ich hätte applaudieren mögen, bis daß mir die Handschuhe platzten, als ich das las. Die Erkenntnis sprach aus diesem Wort, daß Wagner einen Abschluß bedeutet

und die Moderne etwas Neues und, obwohl zunächst nur im Keim, auch etwas viel Größeres. Aber wie kommt es denn, daß Alfred Kerr „Monna Vanna" und „Elektra" nicht als die gefährlichsten Feinde erkennt, daß er nicht sieht, wen er da vor sich hat: Wagnerepigonen, Wagner redivivus. Ein Glück für diesen sonderbaren Kritiker, daß er es nicht sieht. Er müßte sonst, als rücksichtsloser Kämpfer, der er ist, den jungen Leuten zwischen zwanzig und dreißig harte Fehde ansagen, und die haben jetzt das Heft in der Hand, die Macht; — die Applausstürme könnten ausbleiben. Jetzt aber nehmen diese Jungen ihm selbst seinen Kampf gegen die Mystik nicht übel. Alfred Kerr ist so etwas wie ein Sucher nach dem dritten Reich; ein ehrlicher sogar, aber am Ende ein sehr bequemer Sucher. Obgleich er das Schicksal des Bildhauers Rubek kennt, ein klein wenig aus eigener Erfahrung, so bleibt doch allerwege sein letztes Wort: die Seligkeit, die Seligkeit, die Seligkeit des Daseins. Damit will er die moderne Mystik erledigen. Aber der Schleuderstein tut es noch lange nicht und auch nicht einmal Harfengesang.

Die Gerechtigkeit erfordert, auch Kerrs Vorzüge, die ja viel bekannter sind als seine Grenzen, nicht zu verschweigen. Er ist ein Genießer ersten Ranges gegenüber dem einzelnen Kunstwerk und er ist eine ganz andre Autorität als etwa der selige Gustav Freytag in der „Technik des Dramas". Zwar, die Technik ist nicht das Höchste; aber immerhin, dieser kleine leuchtende Sohn des Südens, der zufällig in Schlesien geboren wurde, verdiente es wirklich, von einem nordischen Dramatiker der Zukunft verschlungen zu werden, wie, nach seiner Darstellung, Dumas von Ibsen. Und mit das Schönste in der heutigen Welt ist Alfred Kerrs Sprache. Diese funkelnde Florett-Prosa, geschmiedet aus Lyrik und Stahl, die mit ihm vergehen wird, die ihm kein Sterblicher nachmacht. Sein Stil ist von einfach edler Exaktheit, lazertenhaft und nervigt, von einem windschnellen, geschmeidigen Tempo; — sein Stil ist der Sturmwind selbst im Frühling.

Ich halte Kerr nicht für einen Kritiker, am allerwenigsten für einen großen. Aber ich glaube, sein Bestes hat er uns noch erst zu geben. Alfred Kerr hat „sein Buch" noch nicht geschrieben, und wenn es kommt, dann werden es keine gesammelten Theaterkritiken sein. Samuel Lublinski.

Vom schlechten und vom guten Schauspieler.*)

Gibt es einen elenderen Menschen, als einen Schauspieler, der ein schlechter ist, denn um ein schlechter Schauspieler zu sein, muß man ein unverschämter eitler Narr sein; wie kann nehmlich ein Mensch ohne allen Beruf, ohne allen Verstand und Geschmack, mit ungeschicktem Leibe, mit fataler Stimme, die Tollheit haben, einen andern Menschen, der nur mehr sein kann als er, und wäre er ein Diener, der die Stühle wechselt, vor den Augen aller Welt vorstellen zu wollen. Ja der feigste Soldat ist mir lieber, denn diesem geht die Flinte doch zuweilen aus Todesangst los, und er ist doch ein Gegenstand der Verachtung, und seine rechtlichen Kameraden wollen doch nicht mehr mit ihm dienen. Ich weiß nicht, wie ich es nennen soll, Dummheit oder Wahnwitz, daß es so weit in der Welt hat kommen können, daß diese eine und einzige Kunstausübung, in der der Mensch mit seinem ganzen Dasein ein Künstler ist, daß diese Kunst, die das Leben selbst dem Leben hinstellen soll, so unbegreiflich elend getrieben, als unvernünftig reichlich unterstützt wird, da doch schlechte Musikanten ihr Gewerk als eine Art anständigerer Bettler treiben müssen, und da mancher gute Maler schier verhungert ist. Hieraus aber mag man wohl am besten sehen, wie nah die Schauspielkunst dem Herzen der ganzen Welt liegt, so nah, daß sie selbst als die elendestgetriebene mit vollen Händen begrüßt wird. Wie aber ward dieses Elend verschuldet, wer hat es über die Welt gebracht, die Philister sage ich, der Schlendrian, die Möglichkeit, daß ein Mensch glaube, was ihm grade genüge, das sei ihm genug, und das sei alles, und damit holla, das übrige sei Tollheit; liebte der Philister das Schauspiel nicht, so wäre es anders, so wäre der gute Geist über ihm, so aber wie es jetzt in der Welt mit dem Theater steht, ist es die einzige Kunst, die nie von neuem erstanden ist, sie trägt allen Ekel, alle Krankheit, alle Schande, alle Armut der Geschichte an sich, und ist dem besseren Zuschauer nur das deutlichste Wahrzeichen des allgemeinen Weltzustandes, wie ein Nilmesser steht sie da, wir können sehen, wie hoch das Wasser jeder Zeit gestanden, aber der Schlamm, der auf unsern Feldern zurückbleibt, dünget sie nicht, er verpestet uns. So sehr hier Verachtung gegen den schlechten oder mittelmäßigen Schauspieler ausgesprochen ist, denn die Kunst treibt keine Ablaßkrämerei, die Kunst hat kein Fegefeuer, und keine läßliche Sünde, zwischen Hölle und Himmel sitzet ihr Richter, sie ist frei, und göttlichen

*) Aus Clemens Brentanos „scherzhafter Abhandlung": Der Philister vor, in und nach der Geschichte. — Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten, Nr. 7. Berlin, Ernst Frensdorff.

Ausflusses, keiner ist zu ihr gezwungen, so aber Krämer ihren Kram in den Tempel aufschlagen, wird sie der Herr hinaus werfen, so sehr, sage ich, der schlechte Schauspieler verächtlich ist, so sehr soll man den großen und wahren Künstler ehren, aber ich tue mehr, er rührt mich, wie ein Robinson, der einsam auf eine wüste Insel geworfen ist, ja er rührt mich noch mehr als Robinson, denn dieser kann doch die Affen und andere Tiere um sich her, und seinen wilden Freund, Freitag genannt, nicht allein am weißen Sonntag, blauen Montag, aschgrauen Mittwoch, grünen Donnerstag, stillen Freitag, sondern auch am Dienstag zu allem Dienst, und am abendsonnigten Sonnabend zum frommen Ruhegesellen gebrauchen; aber so wohl wird es dem großen Schauspieler nicht, diesem Robinson würden die Affen, sogar wenn er die Rolle des Robinsons selbst spielte, gewiß nur hinderlich sein, und würden sich dann etwa als eine menschliche Gesellschaft betragen, daß er seinen Robinson platterdings nicht herausbrächte. Glücklicher als er ist der Held, der fechtend von feigen Gesellen verlassen, mit der gerechten Sache, für die er geschlagen, sinket, denn dieser überlebet den Jammer doch nicht; der treffliche Schauspieler muß immer von neuem wieder spielen, um das Werk, das ihn begeistert, in sich allein geehrt, und ringsumher mit Füßen getreten zu sehen. Wunderbar ist es, wie oft durch einzelne Vortrefflichkeit ein Schauspiel eine ganz andere Wendung erhält. Z. B. sah ich einstens in der Maria Stuart den Burley so vortrefflich spielen, und alles übrige so schlecht, daß mir das Zurückziehen Burleys vom Hofe der tragische Punkt des Stücks ward. Ein anderesmal sah ich den Shylok im Kaufmann von Venedig so herrlich dargestellt, daß ich ihm hätte helfen mögen, dem Antonio das Fleisch aus den Rippen zu schneiden, wenn nicht die Portia als Advokat ebenso herrlich ihren Freund verteidigt hätte; der Moment, wo jener Schauspieler als Shylok lachend dem Antonio den Vorschlag des infamen Scheines macht, ist mir der größte Kunsteindruck, der mir jemals auf der Bühne gegeben worden, jenes Lachen vergesse ich nie, es liegt ewig wie ein Silberblick vor mir, mit dem mich die Schauspielkunst, außer damals, nie wieder angesehen, und hätte ich jenen Künstler nie wieder gesehen, außer damals, so wär mir sein großer Beruf und seine tiefe Einsicht dadurch allein schon ewig ehrwürdig. —

Das Wesen keiner Kunst ist so schwer zu fassen als das der Schauspielkunst; überall kann man sich leichter zurecht finden. Aber alle Welt glaubt über das Theater reden und urteilen zu können; es scheint sich von selbst zu verstehen, daß hier ein jeder von Hause aus Kunstkenner ist, und doch wissen die allerwenigsten, worauf es ankommt. Tieck.

Theodora.

Im Mittelpunkt des Schauspiels „Theodora“ von Johan Bojer*) steht eine Frau, deren höchster Wunsch ein Kind ist, aber kein Gatte, denn der würde ihre wissenschaftliche Tätigkeit beeinträchtigen. Jörgen Grundt wird nun der Vater ihres Kindes, aber nicht, was er ersehnt, ihr Gatte, und weil sie standhaft bleibt und ihn immer wieder abweist, geht er zugrunde. Leider behindert nun auch das Kind ihre Wissenschaft, sie läßt es sterben; in Reue vernichtet sie ihr Manuskript, aber da spürt sie, „es lebt noch“, und das zwingt sie in den Tod zu gehen. Ich könnte mir eine Frau denken, mit der gleichen Sehnsucht nach dem Kind, und mit furchtsam vor dem Mann zurückweichenden Schritten, aus grausamer Jugenderfahrung, oder aus dunklem Wissen um den Mann. Das wissenschaftliche Interesse der Frau macht den Stoff trivial und rückt ihn manchmal nahe ans Lächerliche. Dazu ein novellistischer Stoff: es ist eine böse Sache um ein Kind, das erst geboren werden soll, das, nach Schluß des ersten Aktes, nicht einmal geboren werden muß; der Leser oder Zuschauer spürt nach diesem ersten Akt, daß der Autor sich ihm noch nicht verpflichtet und an seiner Statt die Natur vorgeschoben hat; aber er spürt das auch nach den andern Akten, wie es immer sein wird, wo physische Entwicklung ins Drama gezwängt wird. Die Folge ist, daß der Autor eine primitive Technik benötigt: jeder Akt muß im ersten Teil die inzwischen eingetretenen natürlichen Ereignisse klarlegen, ehe der zweite Teil, darauf gebaut, eine dramatische Szene zu bringen vermag. Kann man sich aber nun denken, wie ähnliche seelische Vorgänge in einer Novelle behandelt werden, wie Gedanken, Wünsche, Begierden, Triebe und alles Namenlose, was diese unter einander verbindet, die Saiten sind, von denen die Äolsharfe einer edlen Frau tönt, so empfindet man es hier doppelt peinlich: daß in diesem Drama alles klipp und klar herausgesagt werden muß, was die Seele bewegt. Diese Gestalt ist ohne Duft, ohne Süße, ihre Worte sind nackt und seelisch schamlos, und als Entschuldigung möchte der Autor wohl geltend machen, daß die Mathematik ihre Wissenschaft ist und sie alles kristallklar erkennt. Deshalb brauchte sie noch nicht alles Weibliche verloren zu haben. Es ist hier vielleicht angebracht, zu erinnern, wie wenig Dichter es heute gibt, die ein Weib darzustellen verstehen, und wieviel Fälschungen da vorkommen, oft weil der weichliche Autor damit genug zu tun glaubt, wenn er seine feminine Seele ergießt; oder der Autor, der nicht einmal ein Dichter, sondern nur ein geistvoller Schriftsteller zu sein braucht, sagt: hier habt ihr ein Problem, daß ich für sehr

*) Aus dem Norwegischen übersetzt von Adele Neustädter. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

interessant halte; und das Weib ist voll Psychologie! Es ist gebräuchlich, auf das Theater zu schimpfen, wenn es davon nichts wissen will; man will das Theater verfeinern, reformieren; leider nur von außen, mit novellistischer, psychologischer Winkelpolitik, mit der man die Gestaltung, die Plastik umgehen möchte, anstatt aus den innern Bedingungen des Theaters heraus: mit der Schöpfung ganzer Menschen in einer einfachen, großzügigen, adeligen Begebenheit, die „sich mit gewaltiger Gegenwart aufdrängt."

Wien. Max Mell.

Ballade des literarischen Lebens.

(Nicht sehr frei nach Hofmannsthal.)

Und kleine Bücher kommen vom Verleger
Und wandern mit der Post zum Sortimenter,
Daß er sie nachts in hohe Läden lege.

Nur wenig Tage ist Interesse rege,
Und der Verkauf ist auch kein eminenter,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Der Autor wird nicht reicher, nicht bekaennter.
Doch immer schreibt der Mensch, und immer wieder
Bedeckt man Holzpapier mit Druckerzeichen
Und macht Novellen draus, Essais und Lieder.

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander so? und sind unzählig viele?
Und liegen, antiquarisch zu verbleichen?

Was frommen den Verlegern diese Spiele,
Die meist als Unternehmer tüchtig sind
Und nimmer suchen literarische Ziele?

Was frommts, dergleichen viel geschrieben haben?
Und dennoch sagt der viel, der „Autor" sagt:
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Fero.

Rundschau.

Schillers Freund. Du wirfst einen Blick in ein Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ und pickst ein paar Worte heraus. Theater, künftige Saison stark polemisch angehaucht. Aber er lobt auch: Schiller — geweihtes Grabmal — Braut von Messina — Jungfrau von Orleans. Das ist gewiß ein Oberlehrer aus Meseritz, der sich in das liberale Blatt verirrt hat. Aber nein, das kann nicht stimmen. Du hörst diskret und doch deutlich eine Reklameglocke zwischen den Zeilen läuten. Das hat ein Kollege in Apoll geschrieben. Wer kanns sein? Natürlich so ein älterer, zurückgeschobner, mit einer gigantischen Tolle und brauner Samtjacke.

Du irrst zum zweiten Male. Der Verfasser des Artikels heißt Blumenthal. Oskar Blumenthal.

Das hattest du nicht erwartet, daß dessen Rössel im gleichen Stalle mit Schillers Pegasus stünde. Du witterst Perfidie, einen recht gewöhnlichen Kniff, dem Leser Sand in die Augen zu spritzen. Aber wenn du ans Ende des Aufsatzes gelangt bist, ist dir verschiedenes klar. Du hattest die Alten, die Großen, die Klassiker gröblich verkannt, bis Blumenthal kam, um ihr Wesen und ihren Wert ins rechte Licht zu rücken.

Er findet, daß nur ein Theater noch eine Mission zu erfüllen habe: das „alte Theater“, eine Bühne „zum Vergnügen der Einwohner“, wo keine „abendfüllenden Verdrießlichkeiten“ aufgeführt werden, wo „die vergnügliche und rotwangige Muse einer alten Zeit, aber nicht die neurasthenische und perverse Muse der Gegenwart mit ihren perversen Gefühlen und ihren künstlichen Seelekurven herrscht“. Was sollte nun der Spielplan dieser Bühne sein? Blumenthal vergaß ihn in der Eile anzugeben, aber er hat mich ermächtigt, ihn nachträglich zu veröffentlichen. Es soll gegeben werden: 1. Der kreuzfidele Ödipus. 2. König Lear, oder du sollst und mußt lachen. (NB. Auf der Haide natürlicher Regen!) 3. Der unkomplizierte Hamlet. 4. Der rotwangige Tasso. 5. Louise Millerin oder die lustige Musikantenfamilie. 6. Der quietschvergnügte Erbförster.

Bei diesem Programm werden sich die Intelligenten amüsieren, die Blumenthal so gut kennt, daß er ohne innern Zusammenhang Dehmel — furchtbar komisch, nicht? — in das Feuilleton hineinzerrt. Und so wird man ja den Klassikern auch nahe kommen: namentlich, wenn man dem Puck sein angestammtes rosa Trikot wieder anzieht und statt künstlerischer Dekorationen eine Regenmaschine anschafft.

Kunst ist ja so leicht, so durchaus gedankenlos-heiter, daß man sie eigentlich erst recht genießt, wenn man sich den Schädel von den anhaftenden Gehirnteilen hat säubern lassen.

Also her mit den „unliterarischen Abenden“: der „Tote Löwe“ ist ja nun freigegeben. H. W. Fischer.

Der Herausgeber bittet die zahllosen Absender von Sympathiebeweisen und Glückwünschen, ihn der brieflichen Beantwortung zu entheben und sich freundlichst damit zu begnügen, daß er ihnen an dieser Stelle für ihre Anhänglichkeit und ihr Vertrauen dankt.

Alle zum Abdruck bestimmten Manuskripte sowie alle zur Besprechung bestimmten Bücher sind zu senden an:

Die Redaktion der „Schaubühne“, Berlin SW. 19, Jerusalemerstr. 65.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
Verlag: „Die Schaubühne“ G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.
Schiller.

Die Straße des Ruhms.

Am meisten ungekannt bleiben stets jene Dinge, über die am reichlichsten geschrieben wird. Worte haben eine eigentümliche Kraft in sich, Tatsachen zu verhüllen, und in keiner Flüssigkeit ertrinkt die Wahrheit häufiger als in der Tinte. So kennt denn auch die große Menge vom Theater nicht mehr als die paar Stücke, die zufällig aufgeführt und aus fast immer unkünstlerischen Gründen die Saison-Erfolge werden: also — durchaus ernsthaft gesprochen — so ziemlich das Nebensächlichste und Gleichgiltigste. Wenn sich unter den geistig Führenden der Nation eine solche Verachtung gegen die Vorherrschaft des modernen Theaters in dem noch immer so genannten „geistigen Leben" entwickelt hat, wenn sich eine intellektuelle Minderheit, angewidert von „Schlagern" und „Kassen-Erfolgen", aus dem Bereiche der Alt-Heidelberger und der Zapfenstreich-Musikanten in stillere Gelände flüchtet, so kann man ihre Erbitterung wohl begreifen. Vielleicht findet sich ein andermal Gelegenheit, der Frage Antwort zu suchen, ob nicht das Theater als solches sich mehr denn jede Kunst mit unechten Stoffen legieren muß, ob nicht zwischen der Zahl der Genießenden und dem Werte des Genuß-Objektes ein Verhältnis von gerader Gegensätzlichkeit besteht. Hier soll uns diese abstrakte Untersuchung nicht beschäftigen, vielmehr wollen wir das Verhältnis des Dramatikers zum Theater betrachten. Soviel darüber geschrieben wurde, so wenig ahnt die große Menge sein wahres Wesen.

Nicht wahr, die Sache scheint so einfach? Man hat ein Stück geschrieben und schickt es an einem Theaterdirektor, der das Genre dieser Arbeit pflegt. Er liest es und seine Antwort ist „Ja" oder „Nein". . .

Aber von diesen Voraussetzungen stimmt nur die eine, daß „man" ein Stück geschrieben hat. . . Man tut überhaupt nichts andres. Die Rampenlichter gleißen so golden; ihre Strahlen verheißen Ruhm, Bewunderung, Reichtum. So strömen hunderte, tausende von Stücken in die Kanzleien. Wogen des Dilettantismus überschwemmen sie, und wer kann in solcher Sturmflut den Ackerboden des Talentes retten? Es ist unmöglich, den „Einlauf zu bewältigen", seufzen die Theaterleiter oder die armseligen Kulis, die sie schandenhalber — oder soll man sagen ehrenhalber? — für diese überflüssige Arbeit gemietet haben. Und dabei jammern sie doch stets über den Mangel an „brauchbaren" Theaterstücken, die „Rollen" haben. Vor allem in Lustspielen ist der Auftrieb für den Markt nur schwach beschickt. Diese Not hat freilich tiefere Gründe: den Mangel einer deutschen Gesellschaft, in der sich Stände und Klassen mischen. Wie könnte es ein Gesellschafts-Lustspiel ohne Gesellschaft geben? So müssen sich die Massen mit der gottgeschlagenen Trivialität des deutschen Normalschwanks füttern lassen, der selbst dem für Witz, Grazie und leichte Plauderkunst nicht sonderlich begabten deutschen Volke nicht recht munden will. Wir haben wie etwa Kadelburgs „Familientag" — **faute-de-mieux**-Erfolge.

Sind sie wirklich notwendig und wird nichts Besseres geschrieben in deutschen Landen? Die Antwort hierauf muß lauten: Es gibt Besseres — aber dies Bessere wird nicht aufgeführt. Es ist nur ein scheinbares Paradoxon, wenn man von einem Kampfe des Theaters gegen die Literatur spricht. Einen Beweis dafür kann man nur durch Anführung einzelner Tatsachen, nicht im allgemeinen erbringen; denn wer kennt nichtaufgeführte Stücke? Es ist nur selbstverständlich, daß niemand sie druckt, weil niemand sie liest. Wer ahnt, welche Fülle von Talent und Kraft mit Bedauern als „zur Aufführung nicht geeignet" zurückgewiesen wird? Man könnte vielleicht an die Schwierigkeiten erinnern, mit denen sich manche Große durchsetzten, an die Zufälle, denen sie ihre verspätete Entdeckung dankten, und daraus schließen, daß andre Große ohne die Gunst solcher Zufälle unbekannt geblieben sind. Aber hier soll garnicht von Genies die Rede sein, nur von achtbaren und ehrlichen Begabungen.

Das Stück wird eingereicht, wird — das kommt vor, seit einigen Jahren häufiger — vom Dramaturgen gelesen. Aber wie? Unlustig, mit dem Gefühle verlorener Zeit und vergeudeter Nervenkraft. Täglich drei Stücke zur Begutachtung — wer könnte da auch seinen guten Willen behalten! Daß die Dramaturgen fast durchweg selbst zurückgesetzte Dramatiker sind, erhöht naturgemäß ihre Genußfreuden nicht sonderlich. Sollen sie das Stück dem Direktor empfehlen? Wie ungern liest der große Mann Manuskripte! Gefällt es seiner Weisheit nicht, so haben sie Vorwürfe wegen seiner verschwendeten Zeit und ihres mangelnden Verständnisses zu hören. Gefällt es ihm und wird es — unter tausenden

eines — aufgeführt und macht nicht Kasse, so sind sie Dummköpfe und müssen für ihre Existenz zittern. War es aber ein Erfolg, nun — so hat es eben der Direktor angenommen.

Dennoch sind viele Dramaturgen ehrliche und verständige Literaten, gewissermaßen Botschafter der Literatur im Auslande des Theaters. Um ihren unbequemen Forderungen zu entgehen, hat direktorialer Instinkt neuerdings ein Mittel gefunden, ihnen jede Möglichkeit einer Wirkung zu nehmen: die größern Bühnen haben sich einfach mehrere Dramaturgen gemietet. Nun hat jeder von ihnen andre künstlerische Neigungen, die Eifersucht auf einander macht sie besonders kritisch, und so entstehen, dank dem absoluten Veto-Rechte jedes einzelnen unter ihnen, auch die gleichen Erfolge wie bei den polnischen Reichstagen. Es wird jede Tat verhindert.

Was aber bleibt dem Dramatiker übrig? Er versucht den Direktor persönlich für seine Arbeit zu interessieren. Vergebliches Bemühen! Er bekommt ihn garnicht zu Gesicht. Der Direktor hat sich verbarrikadiert hinter Proben, Geschäftsreisen, unaufschiebbaren Verpflichtungen und Arbeitslast. Man sollte nun denken, daß ein neues Stück auch zu dieser Arbeit gehört; aber man irrt. Der Autor in der Direktions-Kanzlei wird angesehen wie ein hier nicht Beschäftigter, dem der Eintritt eigentlich untersagt ist. Sein Wunsch, daß sein Stück geprüft werde, gehört so wenig zum Theaterbetrieb wie etwa der Vorschlag einer Skatpartie. Man empfängt ihn zwischen Tür und Angel und ist außerordentlich ungeduldig. Und da es nicht jedermanns Sache ist, Demütigungen zu erdulden, so nimmt der Autor die Arbeit wieder zurück. Oder er läßt, still verzweifelt, alles wie es ist. Und so bleibt es auch: häufig genug jahrelang.

Sicherlich ist es leichter, eine Audienz beim deutschen Kaiser zu erhalten, als etwa bei Herrn Reinhardt. Die Folgen einer solchen Absperrung sind naturgemäß die vollständige Unterbindung neuer Kräfte. Nicht sechs neue Namen sind in eben so viel Jahren auf den Theaterzetteln der führenden Bühnen Berlins zu lesen gewesen. Und auch bei diesen wenigen könnte man immer ein unkünstlerisches Zufalls-Motiv als Grund ihrer „Entdeckung" nennen. Die „Provinz" aber — worunter leider jetzt das ganze Reich mit all seinen Kultur-Zentren verstanden wird, eine sehr bedauerliche Folge von 1871 — empfängt die Losung von Berlin. Berlin—Hannover ist keine Entfernung und ein Theaterstück braucht kaum drei Wochen zu ihr. Wie weit aber ist die Strecke Hannover—Berlin! Meist so weit wie die Ewigkeit!

Nun aber muß alle Abende an so und so vielen Stätten Komödie gespielt werden; denn dies ist noch immer eine der beliebtesten Arten, die arme, unschuldige Zeit tot zu schlagen. Dazu bedarf man der Lieferanten von Mitgefühlen und Heiterkeiten, und warum sollte man sich nicht an die bewährten Firmen halten? Die Direktions-Kanzleien,

so ängstlich gehütet vor Jugend und Kraft, stehen dem Alter und der Routine weit offen. Wer einmal einen Erfolg hatte, wird immer wieder aufgeführt, mag seine Phantasie längst vertrocknet, sein Geist längst ausgeraucht sein. Gab es wirklich in Deutschland einen vollsinnigen Menschen, der nicht nach der Lektüre von Otto Ernsts „Bannermann" nicht nur die — ja bei Ernst selbstverständliche — vollständige Wertlosigkeit erkannt, sondern der nicht auch den totsichern Durchfall prophezeit hätte? Und bei der Studentenkomödie, die Hartleben noch signiert hatte? Sie wurden an Dutzenden von Theatern angenommen, bevor sie noch irgendwer kannte, und ein Direktor nach dem andern führte sie auf und zahlte sogar hohe Tantièmen-Garantien. So folgt die ganze Herde dem Leithammel in den Abgrund . . . Das sind aber dieselben Direktoren, die bei künstlerisch zu wertenden Stücken keine Mark für „Experimente" übrig haben, die so streng sind gegen jedes ernste Streben. Da heißt es in Ablehnungen bald: das Milieu ist nicht mehr „neu" genug oder die Vorgänge sind zu theatralisch. Ist die Arbeit aber fein und still, dann „mangelt ihr die Bühnenwirkung". Ist das Milieu neu, dann kann man es doch nicht „wagen, dem Publikum die Einführung in solche Kreise zuzumuten". Wie milde sind dagegen diese strengen Richter gegen die Routine, die bereits einmal Kasse machte! Da gibt es keine Bedenken, und am liebsten wäre es ihnen, wenn dieselbe Art immer wieder variirt würde. Kaum einer unter ihnen sieht weiter als bis zum letzten Erfolg. Ein Beispiel: Schnitzler und Sudermann brachten Einakter-Cyclen als Variationen eines Grundthemas. Aus diesem hübschen Gedanken möchten die „Theaterpraktiker", diese Strategen des Durchfalls, ein Gesetz machen, das die natürliche Buntheit eines Einakter-Abends für immer ausschließt.

Wenn ich von Direktoren hier sprach, so sprach ich nur von jenen, die es für nötig halten, eine „literarische" Maske anzustecken. Diese Heuchelei, die für den Dramatiker zu dem Schaden eines zerstörten Lebenswerkes noch den Spott einer anmaßenden Heuchelei fügt, muß ausgerottet werden. Es ist einfach nicht wahr, daß außer Trägheit und Profitgier hier noch ernste Erwägungen bei der Auswahl eines Stückes entscheiden. Nicht nur der Erfolg, schon die Annahme ist der Zufall . . . Natürlich gibt es feine und wohlwollende Leute auch in den Bühnenleitungen; aber, abhängig von Agenten, bemüht, die Konkurrenz in „Namen" zu überbieten, was ja der großen Menge die führende Stellung zu verbürgen scheint, und verlockt durch die Bequemlichkeit der Geschäftsschablone geben sie bald ihre redlichen Versuche auf.

Ich habe versucht, das auszusprechen, was ist. Es wird nötig sein, auch das auszusprechen, was sein sollte.

Wien. Dr. Ludwig Bauer.

Berliner Theaterkritiker.

III.

Fritz Mauthner.

Nun ist aber Fritz Mauthner gar nicht mehr Theaterkritiker, und unversehens hat sich der Sinn dieser Zeilen geändert: was ein Versuch sein sollte, die Art und die Wirkung einer kritischen Tätigkeit zu untersuchen, ist plötzlich ein vergnügter Nekrolog. So darf mans nennen; denn nur mit tiefer Heiterkeit und Befriedigung kann ein Mensch, der die geistige Arbeit Fritz Mauthners seit Jahren beobachtet und ihre Früchte auch außerhalb des leidigen Journalismus genießt, davon hören, daß dieser kluge Denker von dem lästigen theatralischen Zeilenschreiben im „Berliner Tageblatt" sich befreit hat. Sie in Berlin mögen ja jetzt wahrscheinlich mit Recht klagen dürfen, daß nun in gar keiner Tageszeitung mehr in einem vernünftigen Tone Lesenswertes über die großen Ereignisse der Sonnabendnächte mitgeteilt werden wird; wir andern aber, denen die Entwicklung und das geistige Dasein eines Einzelnen an der geistigen Kultur Tätigen doch wichtiger erscheint als die Qualität der Zeitungskost, wir freuen uns darüber, daß ein Schriftsteller von einem Metier befreit ist, das ihn sehr gelangweilt hat.

Es hört sich nun etwas schief an, wenn man in einem Atem sagt: Fritz Mauthner war der einzige in den berliner Tageszeitungen übers Theater Schreibende, den man überhaupt lesen konnte, und: ein Hauptton seiner Kritiken sei die Langeweile der Bühne gegenüber gewesen. Und doch wird dieses Verhältnis sogleich klarer, wenn man die Beziehungen prüft, die zwischen dem Theater von heute und den Grundfragen unsers materiellen ebensogut wie innern Lebens herrschen. Wer tief im Gefühl hat, daß die Möglichkeiten der Bühne im heutigen Kulturleben längst nicht mehr stark sind, kann jene intensive, ewig erregte Stimmung des modernen berlinischen Theater-Daseins nur mit gelassenen, den mitten drin Stehenden oft gelangweilt erscheinenden Glossen begleiten. Wer darum Jahr für Jahr gelesen hat, mit welcher Klugheit, mit welchem immer wieder zusammengerafften Ernst und Bemühen und aus welchem Wissenskreise heraus dieser Mann jede Woche ein oder zwei Mal über Stücke von Künstlern und Krämern, über das Spiel von Komödianten und Routiniers zuerst in der Nacht und dann am andern Morgen seine Meinung gesagt hat, ohne daß jemals in diesen Kritiken der Unterton eines leisen Stöhnens über solche Fron zu überhören war, der mußte wirklich die Organisation unsers literarischen Lebens wieder einmal kläglich finden, die es einem Manne starken Geistesumfangs abverlangt, einen Aufwand von Energie an die Beschäftigung mit einer Kulturform zu wenden, die der eignen Erkenntnis nach eine solche Beachtung nicht verdient. Freilich gerade,

daß man nun in Berlin vermutlich nur noch von jenen Menschen etwas über das Theater zu lesen bekommen wird, die es für das Zentrum unsrer ganzen, zumindest unsrer geistigen Kultur halten und die sonst von gar nichts in der Welt etwas wissen, — gerade das wird hinterher der kritischen Tätigkeit Mauthners ein starkes Relief geben.

Viele haben gesagt und werden es immer wiederholen, weil es die Rechtfertigung ihres Daseins ist, daß die nötigste Vorbedingung für einen Theaterkritiker eben jene große, ja sogar ungestüme Freude an der verwirrten Welt der Bühne sein muß, aus der heraus die richtige Anteilnahme, das fruchtbare Verständnis für Theaterleistungen geboren wird. Fürs Erste sieht dieses Argument bezwingend aus. Man sagt sich: wen die geschminkte Gesellschaft oben ebensowenig freut wie die straffe Linie einer dramatischen Auseinandersetzung, wer im Theater immer mit dem Gefühl dasitzt: das alles geht mich garnichts an, wem also die mitschaffende Phantasie, die schmale Brücke schließlich zu jeder Kunst, fehlt, der wird am Theater ebensowenig als Autor wie als Kritiker mitarbeiten können. Von diesem Eintrag, von diesem Mangel hat man, es wäre unvernünftig, das zu verschweigen, sicher in den Mauthnerschen Kritiken viel gespürt. Das Literarische hat ihn stets stärker interessiert als das Theatralische, historischen Zusammenhängen nachzugehen, lag seiner Natur näher als Kunstpolitik des Augenblicks zu machen, Schlagworten nachzulaufen und Parteigeschwätz mitzuschwatzen. Dafür wirkte die Fähigkeit zu soziologischer Erfassung der Bühne als latente Kraft immer im Mutterboden seiner Tätigkeit und half ihm oft genug, die Dinge auf ihr gerechtes Maß zu reduzieren. So ist, was den einen ein wesentlicher Fehler Mauthnerscher Beurteilungen erschien, den andern etwas sehr Wertvolles gewesen: daß er nämlich, um es noch einmal zu sagen, die Kulturkraft und die Möglichkeiten der Bühne nicht überschätzte. Es ist selbstverständlich, daß bei einer solchen Beziehung zum Theater der Kritiker von vornherein darauf verzichtet, und freudig genug verzichtet, ein Lehrer, Berater, ungefragter Meinungsabgeber für die Theaterleute selbst zu sein. Er führt keine Gespräche mit den Ausübenden, weder auf die Art derer, die sich beim Schreiben eigentlich immer denken: „Na, der wird sich freuen", noch auf die Art der andern, die, von dem Gesehenen zu eigner dramaturgischer oder theatralischer Arbeit gereizt und gestachelt, in ihren Kritiken nun selber Direktor, Dramaturg, Regisseur, Beleuchter und, wenns irgend geht, auch Hamlet oder Horatio spielen möchten. Fürs Publikum seine Impression aufschreiben; da das nun einmal sein soll, irgendwie den Wert der gestrigen Leistung einordnen, und endlich, auf die einfachste Form gebracht, doch nur sagen, ob es sich verlohnt, die vier Mark und den Abend an das Sehen dieses Stückes und dieses Spiels zu wenden, — das ist dann der Wirkungskreis jener andern Kritiker, die wahrscheinlich von den fanatischen Theaterfachleuten nicht

sehr ernst genommen werden, dem Publikum aber den wesentlich größern Dienst leisten und nicht mithelfen, jenen grotesken nnd kindischen Glauben weiterzuverbreiten, daß das Theater das Um und Auf unsrer künstlerischen oder gar geistigen Welt sei.

Es ist ein wenig gewagt, gerade hier, in einer Zeitschrift, die nur dem einen Lebenskreise dienen will, eine solche Meinung auszusprechen; aber man tut es um so ruhiger, weil man gewiß ist, daß kaum der zehnte Leser eine solche Meinung für etwas andres ansieht, als für eine verrückte Schrulle des ganz amusisch Veranlagten. Und man muß wahrhaftig von Zeit zu Zeit jenen Menschen, die sehr selten ein Buch anschauen, die immer sagen, daß sie keine Zeit haben, sich für irgend etwas Nachdenkliches zu interessieren, dafür aber genau wissen, wer in der Premiere des X-schen Stückes den Briefträger im dritten Akt gespielt hat, man muß ihnen mitteilen, daß fast in allen Kulturländern jene Menschen, deren Arbeit der ökonomischen, philosophischen oder naturwissenschaftlichen Entwicklung dient, sich um die Schaubühne fast gar nicht kümmern, kaum einmal in sechs Monaten in dieses Heiligtum der andern gehen, wenn gerade ein merkwürdiger Schauspieler da ist, oder wenn man von einem raren Werk, oft genug vergeblich, erwartet, daß hier gesagt oder angedeutet wird, was mit den wichtigen Dingen unsers Daseins etwas zu tun hat. Die Überzahl nicht allein unsrer Theaterstücke, sondern auch unsrer Kunstwerke hat ja gar nichts mit den Gefühlen oder auch Erwägungen gemein, die in den Bessern unsrer Zeit ein Gefühlsinteresse erwecken. In einem mehr oder weniger konventionellen, gleichzeitig verspielten und nüchternen Kreise schablonenhafter Situationen, Gefühlskonflikte und Reden wickelt sich ab, was am nächsten Morgen eingehender und erregter, wütend oder respektvoll, jedenfalls aber pünktlich besprochen werden muß.

Dem Leser Mauthnerscher Kritiken ist klar, warum ein solcher Exkurs über die Beziehung einer gewissen Menschengruppe zum Theater gemacht werden mußte. Der frühere Kritiker des „Berliner Tageblatts" war nämlich unter den Tagesschreibern Berlins der einzige, bei dessen Aufsätzen man das Gefühl hatte, von einem Menschen, dessen Horizont nicht der Probezettel und die Vornotizen aus den Kanzleien sind, über einen Lebensausschnitt in gerechter Weise orientiert zu werden. Die andern haben in einem Fall eine literarische Seminarbildung, im besten eine große Freude am Metier, mehr oder weniger gute Augen und haben sich schließlich, weil sie oft ins Theater gegangen sind, eine gewisse Summe von Assoziationsmöglichkeiten erworben. Der eine die größere, der andre die wertvollere. Sie urteilen aus persönlichen oder sachlichen Sentiments, — gar so wichtig ist der Unterschied schließlich auch nicht — aus Maximen einer mühsamen Kunstpolitik heraus, und mehr oder weniger kommen sie einem schließlich doch nicht anders vor als wie Sportberichterstatter bei

einem großen Rennen, einer Automobilwettfahrt. Und wenn es auch selbstverständlich ist, daß dem Spieler das einzig Erlebenswerte die Bühne, dem Stückeschreiber die dramatische Stilisierung der menschlichen Geschehnisse ist, so möchte man doch vom Kritiker, daß er dem ganzen Komplex der Kulturerscheinungen dient, nicht nur dem einen Kreise. Wer derlei erwartet hat, wer in einer berliner Tageszeitung aus einem großen und vielfältigen Anschauungskreise, aus einem Wissen um die Zeit heraus etwas über das Theater hören wollte, der konnte doch nur lesen, was Mauthner geschrieben hat. Schließlich „schreiben", was man sich allmälig „schreiben" zu nennen gewöhnt hat, kann eigentlich heute schon jeder. Der eine macht es mit der Heftigkeit, der andre mit der Koketterie, und wenn einer lange sich geplagt hat, kommt gewiß ein Stil heraus. Wichtiger ists schon, was für Ansichten einer hat. Nicht gerade, wie er über Sudermann denkt, ob er Björnson höher schätzt als Ibsen, den Wienern mehr geistige Beweglichkeit zuteilt als den Berlinern, im verwandlungsfähigen Komödianten oder in der starken Natur die vollere Repräsentanz des Schauspielers sieht, sondern ob er überhaupt irgend eine Distanz zu den Dingen hat, zu den einzelnen und zum Ganzen des Theaters in seinem Verhältnisse zur Welttätigkeit. Diese beiden Eigenschaften hat aber Mauthner in einem sehr hohen Grade gehabt, und so bleibt es schließlich recht gleichgültig, ob er im einzelnen Fall gerade das gesagt hat, was man selber gesagt hätte, oder gar sein Urteil von der Zukunft die Bestätigung bekommen hat. Wenn andre aus Wut, aus Eitelkeit, aus Politik, aus Zorn, Begeisterung und Freude geschrieben haben, so hat er es dafür aus Verständis und einem Weltgefühl heraus getan. Und wenn ihm einmal sogar entschlüpft ist, daß Blumenthals Epigramme fein geschliffen sind, so hat er dafür doch für Nuancen ein gutes Ohr gehabt und manchen gegrüßt, wenn die andren noch an ihm vorbeigeblickt haben.

„Es schadet nämlich nicht, wenn man sich vornimmt, einmal die Wahrheit zu verschweigen, man sagt sie hinterher doch", hat er einmal geschrieben. Und diese paar Sätze geben das schönste Urteil über einen Theaterkritiker ab. Sie zeigen, daß er bei allen Überlegungen, Vorsätzen und Raisonnements schließlich doch nie etwas andres hat tun können, als seine Impression treu aufzuschreiben, und mehr darf man von keinem Schriftsteller erwarten. Die Frage ist dann nur, aus welchem Boden, welcher Düngung eine solche Impression hervorkommt. Die guten Absichten, die Freude an der Sache, das System, die Theorie, das alles hilft nicht viel; das Lebensgefühl, aus dem die Meinung im Einzelfalle ersteht, das ist die Kraft, die zeugt.

Paris. W. Fred.

Neues Kleines Theater.

Nur die glücklichen Herzöge von Brabant haben den Antritt ihrer Regierung gewohnheitsmäßig eine joyeuse entrée nennen dürfen. Für berliner Theaterdirektoren ist von jeher aller Anfang schwer und schlecht gewesen. Es war nicht anzunehmen, daß Herr Victor Barnowski eine Ausnahme bilden werde. Nach dem Vorgang von Barnays „Demetrius", von Blumenthals „Nathan", von Loewenfelds „Iphigenie", von Brahms „Kabale und Liebe", von Praschs „Penthesilea" hatte der neue Herr des Kleinen Theaters das Recht auf eine unglückliche Eröffnungsvorstellung, einen stimmungslosen Klassikerabend. Er hat von diesem Recht einen ausschweifenden Gebrauch gemacht. Das feststellen und begründen heißt nicht einem ringenden Anfänger Knüppel zwischen die Beine werfen, wie die Theaterleute mit Vorliebe sagen. Ich glaube dem jungen Direktor, wenn ich ihm klarzumachen versuche, wie wenig er vorläufig die Pflichten gegen seine unsterblichen Autoren, gegen die bedeutende Vergangenheit seines Hauses und gegen sich selber kennt, ich glaube ihm dadurch einen wertvolleren Dienst zu erweisen, als wenn ich den Mantel glaubensgenössischer Nächstenliebe über seine Blößen spreite, wie man fast allgemein getan hat.

Goethes preziös tändelndes Rokokospiel von der „Laune des Verliebten" ist heute ein szenisches, kein schauspielerisches Problem. Seitdem die Bedeutsamkeit von Linie, Licht und Farbe für die Bühnenkunst allgemein erkannt ist, wird niemand Wirklichkeitsillusion von solcher Schäferei verlangen. Ihre Liebenswürdigkeit wird wirksamer gegenwärtig durch Linien, die Anmut haben und Frohsinn wecken, durch heiter klares, ein wenig gedämpftes Licht, durch Farben, deren ätherische Übergänge an die Delikatesse Watteaus gemahnen. Das Bühnenbild des Kleinen Theaters aber gleicht nicht einem Bilde Watteaus, sondern einem Selbstportrait dieses häßlichen Menschen. Damit ein zieres, leis affektiertes, tänzerisches Gehaben schwärmender Pseudohirten sich entfalte, ist nützlicher als ein enges Parkinterieur von barbarischer Gegenständlichkeit die zarte Andeutung eines Landschaftidylls: der

Reiz ornamental behandelter, nichts Wirkliches vortäuschender Kulissen und eines schönen, in den frischen, duftigen Tönen des Frühlings prangenden Prospekts. Dazu freilich hätte die teils dilettantische, teils nichts als routinierte Darstellung des Kleinen Theaters noch übler gepaßt.

Das war der kleinere Schmerz des Abends. Es liegt am Ende nicht viel daran, daß eine belanglose Jugendarbeit des anerkannt größten deutschen Dichters zur Unkenntlichkeit entstellt auftaucht und wieder verschwindet. Der größte deutsche Dramatiker aber ist unerkannt untergegangen. Noch heute nicht hat Heinrich von Kleist bei seinem Volke den Dank gefunden, der seiner gewaltigen Kunst gebührt. Jede Aufführung eines Kleistschen Dramas hat also Werbearbeit zu verrichten. Jedes dieser Dramen heischt die gesammelte geistige und seelische Kraft ganzer Künstler. Keines so sehr — die noch schwierigere „Penthesilea" ausgenommen — wie die über alle Begriffe herrliche Komödie vom „Zerbrochenen Krug". Seit Dörings Tode hat sie sich auf keiner Bühne behaupten können. Ein Fest würde uns bereiten und einen Ehrenpreis erwürbe sich, wer sie uns wiedereroberte. Anerkennung verdiente aber auch schon, wer uns durch eine leidliche Vorstellung zeigte, was wir besitzen. Und nur darum muß dem Kleinen Theater jede Anerkennung verweigert werden, weil es vom Wesen Kleists kaum einen Hauch hat spüren lassen.

Auch hier hätte wohl der Versuch gemacht werden können, etwa durch Einheit des Lichttons das bric-à-brac künstlerisch zu binden. Es waren aber nur „echte" naturalistische Details angehäuft worden, die zur Not die Poesie der Unordnung und nichts darüber hinaus wiedergaben: nicht den lokalen Hintergrund, nicht das Kolorit der Umgebung, die die menschlichen Typen wesentlich bedingt. Man hätte sich Marthe Rulls Garten vorstellen, man hätte den Klumpfuß seinen Sündenweg stampfen und überhaupt all das im Geiste sehen mögen, was Menzels zeichnerisches Genie der eigentlichen Bühnenhandlung ergänzend zugefügt hat. Daß dergleichen keine unbillige Forderung ist, weiß man aus keinem Theater so gut wie aus dem Kleinen. Wir werden nie zu einem Stil, nie zu einer Bühnenkunst gelangen, wenn solcher Gewinn nicht fest-

gehalten wird. Ob ein Theater große Schauspieler hat, ist mehr oder minder Sache des Zufalls, der Konjunktur. Zielbewußte künstlerische Arbeit aber kann in jedem Material geleistet werden, wenn nur ein Gefühl für das Wesenhafte und Notwendige, wenn nur ein einziger starker Wille waltet.

Die neue Leitung des Kleinen Theaters hatte, vor allem, ihren Kleist garnicht verstanden. Gewaltsame Streichungen, sinnlose Betonungen bezeugten das auch für den, der der versteckteren Versündigungen nicht achtete. Da ist im „Zerbrochenen Krug" eine Stelle, die Hebbel und Ibsen vorwegnimmt, die Stelle, wo Eve Rull von ihrem Ruprecht Tümpel die Achtung vor dem freien, den Glauben an den wahren Menschen in ihr fordert. „Pfui, Ruprecht, pfui, o schäme dich, daß du mir nicht in meiner Tat vertrauen kannst." Es ist die schönste Stelle im Stück, die nachdenklichste und für den heutigen Zuschauer die befreiendste, weil Konflikte lachend und natürlich gelöst werden, um die später Köpfe fallen und Kinder verlassen werden mußten. Was wurde im Kleinen Theater daraus! Selbst wenn Eve Rull nicht ebenso hülflos vor ihrer Aufgabe gestanden hätte wie — mit Ausnahme ihrer Mutter und des Schreibers Licht — alle übrigen Darsteller, selbst dann hätte wahrscheinlich auch diese Szene nur als Trapez für Herrn Willy Thaller und seine „Spasseteln" gedient.

Wer auf Leben und Wahrheit und Kunst und Stil verzichtet, wer verwechselt, was einer wiener Vorstadtposse frommt und was die stärkste deutsche Komödie zu beanspruchen hat, der mag an Herrn Thallers Adam seine Freude haben. Hätte Kleist ein paar gute Scherze über die Mißbräuche der Justiz machen wollen, so wäre diese Art der Darstellung allenfalls erlaubt. In Wirklichkeit hat hier der Scherz lebendigsten Ernst zur Folie: ein Gottesgeschöpf lebt sein überzeugendes Dasein, sich zur Angst und uns zur Freude. Im einzelnen soll sich Laune und Komik nach Herzenslust entfalten; aber nur auf dem Grunde einer seltsamen Menschlichkeit mit allem ihrem Widerspruch von Schlauheit und Kurzsichtigkeit, von Brutalität und Demut. Diese Menschlichkeit ist mit Energie und Kühnheit vom Dichter umrissen und festgehalten: Herr Thaller zieht die schlotterigsten Linien. Er glaubt

Stegreifgeist zu bewähren, wenn er die überraschendsten Nuancen, Einlagen und Nebentöne erfindet. Ach, Stegreifgeist ist in der klassischen Verskomödie nichts andres als die Fähigkeit, immer aus dem Spiel zu sprechen, wo schlechte Schauspieler nur zum Worte spielen. Der treffliche Herr Thaller ist bei Kleist ein ganz schlechter, ganz stilloser, ja ein ganz veralteter Schauspieler. Er wird krank darüber, daß es noch mehr Rollen im Stück gibt und ergeht sich in einer Mimik, die er den Provinzintriganten abgeguckt haben mag, die die Lösung zu früh verrät, dem Spiel schon am Anfang ein Ende machen müßte.

Das alles richtet sich viel weniger gegen den Darsteller als gegen Direktion und Regie, die ein derartiges, längst überwundenes Solospiel zugelassen haben, von denen man also gewärtig sein kann, daß sie es wieder zulassen werden. Weil sie damit wertvolle Errungenschaften der jüngsten Entwicklung preisgeben würden und auch sonst nicht bewiesen haben, daß sie sich ihrer Verantwortung bewußt sind, darum sind sie hier eindringlicher begrüßt worden, als es ihr reizloser Anfang an sich verdient hat. S. J.

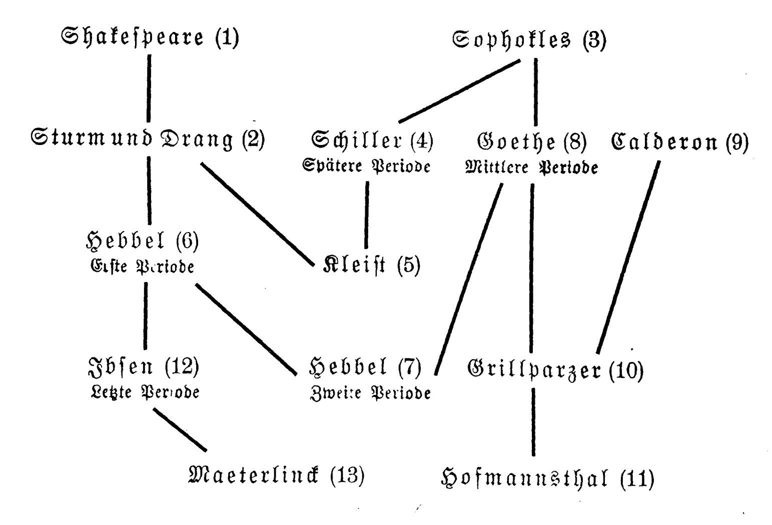
Stilstudie.

Es fiel mir ein, daß Wesen und Entwicklung des dramatischen Stils am besten zu erfassen sein müßte, wenn es gelänge, aus allen großen dramatischen Autoren Behandlungen, Wortausprägungen einunddesselben Themas nebeneinander zu stellen. Nach langen Bemühungen ist es mir geglückt. Das Thema, das ich nun durch vierzehn dramatische Stile hindurch verfolgen kann — von Sophokles bis Hofmannsthal — ist freilich kein großartiges. Es handelt sich in allen Fällen darum, einen Menschen zu schildern, der mehr geschickt als gut, mehr gewandt als gehaltvoll redet, kurz einen Schwätzer. Nun verfolge man, wie das vierzehnmal gesagt ist.

Eine zwiefache Wurzel des dramatischen Stils wird erkennbar. Erstens sehe man, wie am dramatischen Urstil, an Shakespeares messerscharfer Antithesen-Sprache, sich die Wortkunst der Sturm- und Drang-Zeit ent-

zündet — mit einer Wendung ins burschikos Realistische. Wie diese Sprache, mit dem Geist Hegelscher Philosophie gesalbt, in den grandiosen Paradoxen des jüngern Hebbel fortlebt, um beim spätern Hebbel, durch die sinnliche Schönheit der andern großen Sprachgruppe berührt, eine neue, mystisch glänzende Form zu gewinnen. Und man sehe, wie einer ähnlichen Ehe zwischen Shakespeares antithetischem Stil und dem großen andern, aus Hellas entsproßnen Sprachgeschmack Schiller und Kleist entstammen, während Ibsen und Maeterlinck in ziemlich grader Linie über den jüngern Hebbel zu Shakespeare zurückführen. — Und dann der andre große Lebenszweig des dramatischen Stils. Von des Sophokles marmorschöner Sachlichkeit wird die weichere Anmut in der dramatischen Sprache des mittlern Goethe (Iphigenie, Tasso) gezeugt. Von ihm und zugleich von des Calderon moralistisch glühender Lyrik stammt Grillparzers Dramenstil ab, dessen rechtes Kind (nur ein paar modern nervöse, subtil sensible Züge mehr im Antlitz) wiederum Hofmannsthals Wortkunst ist. Daß der bekannteste deutsche Bühnenautor der Gegenwart, Gerhart Hauptmann, mit seiner Sprache nirgends unmittelbar aus diesem großen Baume entsprießt, und nur eine mehr zufällige Ähnlichkeit mit der derb realistischen Art der Sturm- und Drang-Richtung zeigt (wenigstens da, wo er am eigensten ist!) — das scheint mir geeignet, ernste Gedanken über das dramatische Wesen der Hauptmannschen Kunst zu wecken.

Graphisch stellt sich nach alldem die Genealogie der dramatischen Diktion so dar:



Diesen Stammbaum wird der akademisch gründliche Ästhetiker gewiß als nichtige Spielerei belächeln. Wir schmeicheln uns aber, daß er dem unbefangnen Kunstfreund, der mehr die Werke der Dichter als die Bücher über diese Werke kennt, vielleicht förderlicheren Aufschluß gibt als manch dicker Band. — Und nun mögen die Beispiele für sich reden!

Fero.

P. S. Die Stellen in den vierzehn Autoren anzugeben, haben wir absichtlich unterlassen, um der Spürlust des Lesers nicht vorzugreifen.

* * *

1. Shakespeare.

Und so des Witzes Witz mit Witz bewitzelnd
schürft er des Geistes Spitze in ein Nichts,
Und klebt sein Spiegelchen aus oviel Scherben,
daß man nur Sprünge sieht statt eines Bilds.

2. Sturm und Drang.

Wenn Du ihn so reden hörst, Bruder — das geht Dir von seinem Maule ab, so glatt wie ein blinkriges Wasserlein. Ist aber hernach nichts gewesen an all dem unendlichen Zeuge als keckliche Metaphern und eitel Fürwitz!

6. Hebbel (Frühere Periode).

Wenn er etwas gesagt hatte, so wars mir, als gebäre jedes seiner Worte — selbst kaum dem Mutterleibe entstiegen — ein andres, das es verschlingt. Es war, als wollte in ihm die Sprache sich an ihrem eignen Übermaß zerstören.

7. Hebbel (Spätere Periode).

Er aber ist der Zaubrer nicht, mein Freund,
des Wort vom Auge das verhaßte Band —
du weißt, wie sehr verhaßt — sich lösen hieße.
Sein Wort hängt nicht gereifte Frucht am Baum,
spielt in der Luft — ein Ball, von Knabenhänden
emporgewirbelt . . . . Hör nur, wie er spricht,
spricht immerfort — und ist doch stumm wie Stein!

12. Ibsen.

— — — Und dann sehen Sie —: er spricht nicht, wie wir andern sprechen, wenn wir uns etwas zu sagen haben. Bei Johannes Ralsen ist es, als fingen die Worte an, sich von selber zu Sätzen zu stellen, und ganz losgelöst von jedem Willen dies oder das zu bedeuten. — — —

13. Maeterlinck.

Er spricht — aber wir hören nicht, was er spricht. Es ist, als ob ein Wind durch die Bäume führe und welke Blätter zu unsern Füßen schüttele. Es ist als ob in der Wüste die Luft zu tönen anfinge von ihrer eigenen Leere.

3. Sophokles.

Nicht einem weisen Manne gleicht er mir fürwahr.
Obschon viel redend scheint er immer stumm zu sein;
dem ungezähmten Roße gleich, voll Übermut,
eilt stets im Kreis und nie zum rechten Ziel sein Wort.

4. Schiller.

Leicht strömt das Wort aus dem beredten Munde
und ordnet sich in angenehmen Bildern
verwegnen Witzes vielverheißend an —
doch unvermögend so geschwinden Laufs
bleibt der Gedanken edle Langsamkeit
bald weit zurück und läßt den leichten Flüchtling,
das lose Wort im leeren Reich des Scheins.

5. Kleist.

Und so im ungeheuern Ueberschwang —
dem Roß nicht gleichend, das der Vorwärtssturm
zu junger Kräfte in die Kniee warf —
nein, wie ein Narr und Gaukler, dems ums Lachen
der Leute geht und nicht ums Vorwärtskommen
bei seinen Sprüngen . . . also überschlägt
sein losgelassener Witz sich in der Leere.

8. Goethe.

Der muntern Worte reichgefärbter Kranz
ziert ihm die Stirn — doch nicht die edlen Farben
des Gartens sind mit weisem Maß gewählt,
auch nicht des Lorbeers stille Hoheit schmückt
den Buntbekränzten; — es sind lose Blüten,
am Weg bald hier errafft, bald wieder da.

9. Calderon.

Freilich hat er gut gesprochen,
und dem Taktfall seiner Worte
lauschte mancher muntern Sinns.
Aber wollt auch dies bedenken:
Vielvergoldend malt der Sonne
froher Schein auch Kupferheller
wie Dukaten — das bedenkt!
Und auch dies: gewandte Zunge
mit dem leichten Schaum der Worte
kann wohl Dinge übergülden
von geringerem Metall.

10. Grillparzer.

Die Menschen bleiben Kinder, und es freut sie,
wenn einer helle Worte laut verschüttet.
Doch ob gleich Tönen edelster Musik
geheimer Sinn sich ihrem Klang verbindet —
ob etwa nur ein Narrenstab geschüttelt,
des ungefüger Schall den Lärm erregt —
sie kümmerts nicht.

11. Hofmannsthal.

So seltsam schlang sich seiner Rede Netz
aus seines Witzes vielverwirrten Garnen,
gleich Sommerfäden, die im matten Golde
der Abendsonne zaghaft aufwärtsziehn —
dem Aug ein liebes Spiel — doch nichts ertragend
und leichter Last verflatternd in den Wind.

*

14. Hauptmann.

Wenn der Kerl 's Maul uftut, da weeß ma scho nie nischte nich, wos er geredt hot. Dos is reeneweg, als wenn de eenen mit a Geigenboden uffm Kuppe schlägst — nacha summen dr ooch alle Teene um de Ohren, aberst a Lied gibts daderwege noch lange nich — nu ja, ja — nu nee, nee!

Woher entspringt das Lebendige der echten Charaktere im Drama und in der Kunst überhaupt? Daher, daß der Dichter in jeder ihrer Äußerungen ihre Atmosphäre wiederzuspiegeln weiß, die geistige wie die leibliche, den Ideenkreis wie Volk und Land, Stand und Rang, dem sie angehören. Daraus geht die wunderbare Farbenbrechung hervor, die jedes Allgemeine als ein Besondres, jedes Bekannte als ein Unbekanntes erscheinen läßt und eben den Reiz erzeugt. Hebbel.

Ein Goethe-Jubiläum im Schillerjahr.

Am Eingang des Harzes, dort wo die Bode sich zwischen Felsen einen Weg erzwingt, erhebt sich der Hexentanzplatz. Seit zwei Jahren werden auf seinem Gipfel sommerliche Spiele veranstaltet. Man hat Sitze amphitheatralisch in den Berg gehauen und von diesen Sitzen herab blickt man auf ein kleines Plateau, auf die Bühne. Berufsschauspieler sind die Darstellenden, Dr. Ernst Wachler heißt der Direktor und Regisseur. Nackte Felsen schließen die Bühne auf der einen Seite ab, auf der andern ist ein tannenbewachsener Hügel die Grenze. Den Hintergrund aber bilden Vorberge des Harzes, ja über sie hinaus kann der Blick noch schweifen, bis tief in die Ebene hinab. Quedlinburg, Halberstadt, Magdeburg sind „auf dem Prospekt" zu sehen.

„Alter Berg und feuchtes Tal,
Das ist die ganze Szene."

Auf diesem grandiosen Schauplatz sollen in erster Linie die Helden der germanischen Sage und Geschichte zu neuem Leben erweckt werden. So wurden Stücke wie „Widukind", „Wieland der Schmied", doch auch die Rütliszene und „Wallensteins Lager" aufgeführt, und durch Übereinstimmung von Natur und Dichtung wurden erstaunlich starke Wirkungen erzielt. Daher überraschte eigentlich zunächst die Art der diesjährigen Pfingstfeier; denn ein liebliches Schäferspiel hatte man gewählt: Goethes „Laune des Verliebten". Werden nicht die mächtigen Felsen mit ihrer Wucht das gerade in seiner Anmut so anspruchslose Gedicht begraben? Das war die Frage. Doch kaum hatte der Pfingstbube seine Ansprache beendet, da tänzelten zwei zierliche Rokokofigürchen durch die Tannen Was machte nun diesen Anblick so unvergeßlich schön? Paßten die hellleuchtenden, blumigen Gewänder so gut zu dem dunkeln Grün des Waldes, oder war man nur froh, daß sich hier Goethesche Gestalten nicht zwischen bemalten Fetzen noch zwischen „plastischen Dekorationen" bewegten, sondern zwischen uralten, bodenständigen Tannen, über denen sich keine Leinwand wölbte, sondern der ewige, unendliche Himmel? So schützten die Tannen Egle und Amine vor den dräuenden Felsen. Als sie aber auf der Bühne angelangt waren, da bewährten sich die Worte des Dramaturgen Goethe: „Hier kommt alles auf die Rolle der Egle an. Findet sich eine gewandte Schauspielerin, die den Charakter völlig ausdrückt, so ist

das Stück geborgen und wird gern gesehen." Als Egle aber war das kleine Fräulein Rudloph vom Stadttheater in Magdeburg ganz entzückend.

Doch — fast vergaß ichs — von einem Jubiläum soll ja die Rede sein. Und in der Tat, hundert Jahre sind es her, daß „Die Laune des Verliebten" zum ersten Male von Hofschauspielern unter Leitung ihres Intendanten Wolfgang von Goethe gespielt wurde. Am 6. März 1805 fand die Erstaufführung im Hoftheater in Weimar statt, die erste Wiederholung war am 27. April, und am 29. Juni wurde das Stück bei dem Gesamtgastspiel des weimarer Hoftheaters in dem Badeort Lauchstädt gespielt. Hundert Jahre sind es her, daß das Schäferspiel in einem Bühnenhause erschien. Denn vorher hatte man es nur im Freien gespielt, „auf Höhen Ettersburgs, in Tiefurts Tal", im künstlichen Naturtheater „Belvedere". Goethe selbst gab damals die Hauptrolle. „Viel schönes Wetter. Eridon in Ettersburg gespielt" lautet die Eintragung ins Tagebuch vom Mai 1779. Mehr sagt uns das Tagebuch leider nicht über Aufführungen der „Laune des Verliebten". Ob wohl Corona Schröter die Egle gespielt hat? Wie hatten sich doch die Zeiten geändert! Als der junge Student das Stücklein schrieb, da dachte er an ein holdes kleines Wirtstöchterlein, das er liebte, und mit dem er sich neckte. Jetzt stand der Dichter der „Iphigenie", der Abgott Weimars, neben der gefeierten Sängerin und Schauspielerin, um deren Gunst selbst ein Herzog sich vergeblich bemühte. In Leipzig waren seine Zuhörer die Gäste des Papa Schönkopf gewesen; jetzt saßen Herzoginnen zu seinen Füßen und Männer, die die geistigen Führer in Deutschland waren: Herder, Wieland, Musäus und all die andern. Oder war Corona Schröter nicht seine Partnerin, als er den Eridon in Ettersburg spielte, dachte er in dem Augenblick gar nicht an das kleine Käthchen und an die Männer mit den berühmten Namen, die vor ihm saßen ...? Sah er vielleicht nur festgebannt in die Augen der klugen Frau, auf deren Urteil es ihm einzig ankam ...?

Georg Altman.

Realismus und Idealismus, wie vereinigen sie sich im Drama? Dadurch, daß man jenen steigert und diesen schwächt. Ein Charakter z. B. handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck.

Hebbel.

Dramatischer Nachwuchs.

III.

Um zum Stil eines neuen Dramas zu gelangen, muß, wie ich schon sagte, die Sprachkunst zweierlei vollbringen: sie muß eine Sprachform erschaffen, die den neuen Bedürfnissen der Zeit angepaßt ist, und diese Form muß zugleich den Bedürfnissen des Dramas angepaßt sein. Durch die Befriedigung des ersten Bedürfnisses schien uns Hofmannsthal für die Entwicklung des Dramatischen Stils bedeutsam. Indessen kam er nicht vom eigentlich Dramatischen her und hat — wie ich zu zeigen bemüht war — trotz einer starken Entwicklung in dieser Richtung den vollen Anschluß noch nicht gefunden. Die andre markante Erscheinung unsrer jüngsten Bühnenliteratur gewinnt aber ihre Bedeutung grade dadurch, daß sie ein intensives Verhältnis zum spezifisch Dramatischen hat. Was Frank Wedekind und die ihm in diesem Sinne verwandten Talente für die Entwicklung des dramatischen Stils leisten können, ist die Wiedererweckung der spezifisch dramatischen Ausdruckskraft der Sprachkunst.

Es handelt sich, dies sei hier einmal betont, um die Entwicklung des neuen „deutschen" Dramas. Dies hat nichts zu tun mit der süßlichen Verblasenheit teutonischer Phraseure, nichts mit borniertem Chauvinistenhochmut, wohl aber mit der kühlklaren Tatsache, daß der Mehrheit der germanischen Rasse das Höchste der Kunst und besonders der Theaterkunst etwas andres bedeutet als z. B. den Franzosen, deren gegenwärtig feinster Stilist, Anatole France, noch unlängst erklärt hat, daß aus der Lektüre des Titus Livius doch mehr zu gewinnen sei als aus der des „Faust" von Wolfgang Goethe. Für uns Deutsche also, um die es sich hier allein handelt, bedeutet eine Renaissance des Dramas jedesmal zunächst ein Wiedererleben Shakespeares.

Der Höhepunkt des deutschen Dramas liegt, wie mir scheint, bisher in der Großtat der Romantiker: der Eindeutschung Shakespeares. Hierhin führen Lessings theoretische und poetische Überwindung der Franzosen und die Taten der Sturm-und-Drang-Dramatiker. Daß Schiller und Goethe, nach großen Anfängen auf dem gleichen Wege, ins klassizistisch Romanische abbogen, das wurde das große Verhängnis des deutschen Dramas. Doch zeugte die romantische Kunst noch zwei große Meister: Kleist und Grillparzer. Damit ist die einheitlich zusammenhängende Bewegung zum dramatischen Stil in Deutschland erschöpft. Hernach hat es — wie mir scheint — an großen Dramatikern in Deutschland nur noch ein paar Vereinzelte gegeben: zwei, die voll theoretischer Leidenschaft Shakespeares Spuren wieder suchten und fanden, Hebbel und Otto Ludwig — und zwei, deren große Talente nicht zur reinsten, vollsten Entfaltung kamen, weil sie fern aller literarischen Tradition und theoretischen Zucht auf weiten Seitenpfaden vorwärts tappten: Raimund

und Anzengruber. — Das ungeheure Talent eines Anzengruber mußte auf langen Umwegen wandernd viel von seiner besten Kraft verzetteln, weil er bei seinem Auftreten nicht mehr die heilsame Atmosphäre dramatischer Kultur vorfand, die Deutschland um 1800 erfüllte. Es war wieder wie vor Lessing: es herrschte der im deutschen Gefühl dramatisch-tote französische Theatergeschmack. Freilich nicht mehr Corneille und Racine waren Herrscher; gegen das feierliche Pathos ihres Gedankenvortrags, die typisierende Geste ihrer Gefühle, hatte sich das germanische Empfinden erhoben in der unendlich vielgestalten Fülle individueller Leidenschaften, deren organischem Leben Ideen in unausgesprochner Keuschheit, dem Duft gesunder Körper gleich, entströmten. Nur war in Frankreich die ehrwürdige Monotonie der klassischen Theaterrhetoren nicht innerlich berührt worden vom großen Geiste Shakespeares; die sogenannte „französische Romantik“ hatte der alten Gedankendeklamation und Gefühlssteifheit nur einen giftigen Zusatz grellgrimassierender Bewegtheit, äußerlich aufgeregter Farbentollheit beigemischt. So war der raffinierte Theatraliker Victor Hugo entstanden; aus der Ehe seiner wildgewordnen Bühnenkünste mit den Stoffen und Ideen des alten lehrhaften bürgerlichen Schauspiels (Diderotscher Provenienz) stammte die Theaterkunst der Dumas und Sardou, die nach 1850 den Geist der deutschen Bühnen in Bann hielt. Man muß ein Buch von der Seelenlosigkeit der Freytagschen „Technik“ lesen, muß sich den Horizont eines einst tonangebenden Kritikers wie Frenzel vergegenwärtigen, um zu begreifen, daß es nicht zu viel gesagt ist: um 1870 herrschte der französische Sinn des Theaters in Deutschland wieder so vollkommen wie nur vor Lessing. — Und wieder begann die Resurrektion des deutschen Geistes. Nur daß die neue „Hamburger Dramaturgie“ nicht geschrieben wurde. Die Brüder Hart, die nach ihrem glänzenden Debüt in den „Kritischen Waffengängen“ vielleicht die Leute dazu hätten scheinen können, taten es nicht. Sie irrten vom eigentlich Ästhetischen immer weiter in ethisch-religiöse Nebelreiche ab. So blieb die neue Bewegung direktionslos. Wildenbruchs genialer Dilettantismus, mit seinen Schiller-Kleist-Abgüssen, griff in zu junge Vergangenheiten des deutschen Dramenstils, um eigenkräftig neues Leben emporfördern zu können. Und die Naturalistenbewegung des nächsten Jahrzehnts ging wieder allzuweit über alle künstlerische Tradition, in den primitivsten Keim der Kunst, die rohe Nachahmung zurück. Indessen ein Tasten nach dramatischen Werten im antifranzösischen, untheatralischen Sinne, nach individuellem Leben, nach ideentragenden Leidenschaften kündete sich auch hier an. Und etwas später kam ein Mann, der in die rechte Tiefe stieg, an die Wurzel des neuen dramatischen Stils — zu Shakespeare.

Shakespearsche Art — unmittelbarer wohl noch der ihr entsproßte Sturm- und Drangstil erzeugte die dramatische Form in den ersten großzügigen Bühnendichtungen Frank Wedekinds.

Wenn das französische Theater für uns im letzten tiefsten Sinne kein „Drama" geschaffen hat, so will das wiederum nichts andres sagen, als daß ihm die große innere Zweistimmigkeit, die Form und Inhalt beseelende Kraft des Dialogs fehlt. Und zwar ist das französische Theaterstück zumeist nicht einheitlich lyrisch gestimmt (wie in den betrachteten Fällen Hofmannsthal, Hauptmann u. a.) — seine Einheit liegt im ethisch Intellektuellen! Weder bei Racine noch bei Hugo noch bei Dumas wird man ein Stück aufweisen können, in denen der große Kampf gleichgemessner Gewalten Thema ist, in dem „alle Recht haben" — was doch nach Hebbel das Grundpostulat des Dramas ist. Nein — nur ein einziges Recht kennen die französischen Bühnendichter, und dies Recht durch den Wechsel kluger, schöner und wirksamer Reden deutlich werden zu lassen, heißt ihnen dramatische Dichtung. Der Schein dramatischer Bewegung entsteht in dieser Kunst durch viele unglückliche Außenereignisse, relativ zufällige Schicksalswendungen, die die von den Dichtern vertretne eine Idee zur Entfaltung (Bewährung oder Vernichtung) zwingen. — Dagegen wächst in Shakespeares Welt der dramatische Kampf unmittelbar aus der Natur, gesetzt zugleich mit den Elementen, deren Antagonismus das Gleichgewicht der Welt trägt. Hier hat jeder Notwendigkeit, das heißt (im ästhetischen Sinne): Recht für sich. Shakespeare hat zur Zeit seiner reifen Kunst keine „Bösewichter" im ethisch verurteilenden Sinn der Franzosen — auch Jago ist ihm ein Mensch von stark treibenden Getriebenheiten — wie wir alle. Dies ist das germanische Individualitätsgefühl, das das Drama gebiert; es lehrt uns: ein jeder hat recht. So ist jeder Lebensakt das Ringen zweier gleichgebornen Rechte, so wird alles Dasein dialogisch. Untrennbar wie das Typische mit dem französischen Bühnenstück ist so das Individuelle mit dem germanischen Drama verbunden. Dem germanischen Dichter ist die Welt in Wahrheit vielstimmig. Das Drama läßt den Wettkampf zweier Stimmen aus dem großen Chor hervortönen. In dieser Zweistimmigkeit wurzelt alles Formale der neudramatischen, der shakespearischen Kunst.

Das Wesen des Dialogs verstehen heißt Shakespeares ganze Technik verstehen — auf die Antithese, auf Stimme und Gegenstimme ist sein Drama gebaut — vom weitesten bis ins engste. So ist der größte Kreis: Schicksale und Gestalten des Dramas gleich naturnotwendigen Kontrastfarben zu kampfüberwachsender Harmonie geordnet. So ist der mittlere: Szene gegen Szene gestellt in tief komplementären Gegenwirkungen. So im engsten und kernhaftesten: jedes Bild, jede einzelne sprachliche Wendung spiegelt den Kampf, den rätselhaften Widerstreit in der doch so einheitlichen Natur. So erscheint als die Wurzel des dramatischen Stils, der Nährboden des wahrhaften Dialogs — das Epigramm. Jedes Epigramm künstlerischer Art ist ein Drama in nuce — und nicht zufällig sind Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel groß im Epigramm.

Hier ist der Mutterboden der dramatischen Form. In Hebbels Tagebüchern etwa steht völlig unvermittelt die Notiz: „Ein Blinder bei Sonnenaufgang“ oder ein andermal: „Rosen auf ein Sterbebett gestreut“ oder ein andermal: „Taumeln, weil die Erde bebt und als Trunkenbold bestraft werden“. Niemand kann den Reiz dieser und zahlloser ähnlicher Aufzeichnungen im Tagebuch Hebbels verstehen, der nicht das Geheimnis der dramatischen Form begriffen hat. Dies sind die Epigramme, die tragischen Antithesen, in denen der große Dramatiker denkt. Greife mit einer dramatisch geschulten Phantasie ein Wort auf wie „ein Blinder vor Sonnenaufgang“ — und aus einem lyrisch starken Sprachklang wächst es zu einem erschütternden Szenenbild und weiter zum sinnlich erschütternden Symbol eines Menschenschicksals, d. h. zum Grundriß einer Tragödie aus. Tragische Stoffe stecken gleich einem geheimnisvollen Keim in jeder sprachlichen Wendung dieser Art. Und dies ist das Siegel der Vollendung im dramatischen (wie in jedem künstlerischen!) Stil — daß jeder kleinste Teil den Organismus des Ganzen widerspiegelt. Wie in jedem kleinen Pfeiler des Straßburger Münsters die „Idee“, der Rhythmus des Ganzen steckt, so birgt jede sprachliche Wendung eines großen Dramas in sich das Wesen der dramatischen Idee: den tragischen Widerspruch notwendig zu einander strebender Mächte. — Der kleinste Teil des Kunstwerks endlich, der einzelne Satz, das Wort, das keine Zweiheit mehr zu umspannen vermag, wird dem Prinzip der Zweistimmigkeit, der großen Kontrastwirkung noch immer dadurch dienen, daß es die eine Seite, an der es allein zu bilden vermag, mit leidenschaftlichster Energie, mit fanatisch konzentrierter Einseitigkeit ausdrückt — grade so die größte Wirkung des Widerspruchs vorbereitend. Auf die Schärfe und Kraft des Ausdrucks legt dann der echte Dramatiker allen Wert, nicht auf das in sich Schöne oder logisch Zwingende der Sprachwendung. Die Energie des Wortes muß den Funken des dramatischen Kontrastes, die Idee der Zweistimmigkeit herausschlagen. Dies ist der Sinn der alten Behauptung, daß bei Shakespeare und allen, die ihm folgen, der Hauptton nicht auf dem Schönen, sondern auf dem Charakteristischen liege.

Die Tradition dieses Stils aufgenommen zu haben ist die für die Entwicklung des deutschen Dramas bedeutende Leistung, die in den zwei großen Dramen Wedekinds „Frühlingserwachen“ und „Erdgeist“ beschlossen liegt. Julius Bab.

Wo es ein Volk gibt, da giebt es auch eine Bühne, und wenn das „Volk“ in Deutschland ein Theater hätte, anstatt der „gebildeten Leute“, so würde der dramatische Dichter auf Dank rechnen können, denn das Volk hat immer Phantasie, die Gebildeten haben bloß Langeweile.

Hebbel.

Abend im Villenviertel.

Die alte Standuhr tickt so ernst,
Die Dogge bläfft im Traum,
Und seltsamliche Runen schreibt
Der Rauch quer in den Raum.

Die Kiefer draußen raunt und rauscht,
Ein rotes Türmlein glüht,
Darüber ein lauernder Taubenfalk
Seine schweren Kreise zieht.

Der Abend senkt sich stumm herab,
Von des Waldes Spitzen blinkt
Des sterbenden Tages leuchtendes Blut,
Eh daß die Nacht es trinkt.

Und an der Wand, im selben Schein,
Frau Venus golden lacht,
Als freute sie sich, heut wie einst,
Der Nacht, der süßen Nacht.

Ernst blinkt ein dunkler Pistolenlauf
Just neben der Göttin Bild.
Die Uhr die stockt, der träumende Hund
Knurrt immer noch angstvoll und wild.

Ein Wagen knirscht: die Glocke klingt,
Der Bursche eilt hinaus,
Und Rauscheröckchen rascheln leis
Den Sandweg her zum Haus.

„Hast mich noch lieb? Man kam mir nach!
Da fühl: mir bebt die Hand —
Wie garstig, daß vor Deinem Zaun
Ein Leichenwagen stand.“ —

Die alte Standuhr tickt nicht mehr,
Der Hund heult aus dem Traum,
Und seltsamliche Runen schreibt
Der Rauch quer in den Raum.

Rudolf Rittner.

Die Kündigung im Probemonat.

Es giebt wohl kaum einen Paragraphen in dem sehr paragraphenhaltigen Engagementsvertrage, den die Schauspieler ähnlich hassen, wie den, der die Kündigung im Probemonat enthält. Und sie haben von ihrem Standpunkte aus nicht unrecht. Sie fühlen ganz richtig heraus, daß dieser Paragraph ganz einseitig dem Interesse der Direktion gewidmet ist; daß er ihnen nur Unbequemlichkeiten und materielle Schäden bringen kann. Daß sie also einen Kampf gegen die Kündigungen im Probemonat aufgenommen haben, sowohl in ihrem Fachorgan, der „Deutschen Bühnengenossenschaft", in der jahraus, jahrein eine Statistik der Kündigungen zu lesen steht, wie auch in ihren Delegiertenversammlungen, kann nicht weiter verwundern. Trotzdem sind die Kündigungen nicht verschwunden. Kaum erheblich in den Zahlen der Statistik gesunken. Die Direktoren wissen, was sie an diesem Paragraphen haben. Er ist für sie ein Sicherungsmittel, wie sie es besser und bequemer gar nicht wünschen können. Aber man darf nicht übersehen, daß das Sicherungsmittel auch notwendig ist. Denn der Probemonat wird hauptsächlich dann angewandt, wenn ein Gastspiel vor Abschluß des Engagements nicht möglich war. Die Pointe der Kündigungsklausel besteht darin, daß der Direktion allein das Recht zusteht, den Vertrag an jedem Tage des ersten Engagementsmonats derart zu kündigen, daß der Kontrakt nach vierzehn Tagen, vom Tage der erfolgten Kündigung an gerechnet, gelöst ist. Eine solche Kündigung soll nach den meisten Kontrakten nur dann stattfinden, wenn der Schauspieler wenigstens einmal aufgetreten ist. Nur bei gänzlichem, auf künstlerisches Unvermögen gegründetem Mißfallen ist die Direktion berechtigt, schon nach einer Probe den Vertrag aufzulösen.

Was diese Klausel enthält, wird man auf den ersten Blick schwer durchschauen. Man versetze sich in die Situation. Die Theatersaison hat begonnen. Alle Theater haben sich mit Darstellern und Darstellerinnen reichlich versehen. Jeder Platz ist besetzt. So ist es bei allen Theatern. Wer einen Kontrakt in der Tasche hat, glaubt sich gesichert. Für diesen Winter hat er seine Wirkungsstätte gefunden. Gar oft bedenkt er dabei nicht, daß auch in seinem Kontrakt ein Probemonat vereinbart ist; daß der erst überstanden sein muß, ehe wirklich die ersehnte Stätte der Wirksamkeit gefunden ist.

Wie gesagt: der Probemonat ist eine Sicherung für die Direktion. Sie braucht einen Schauspieler. Charakterfach. Ein Gastspiel war nicht möglich. Der Ausweg, den die Direktion sieht: sie engagiert — nicht einen, sondern vielleicht drei oder vier Charakterdarsteller. In alle Kontrakte wird der Probemonat aufgenommen. Alle treten auch auf; nur selten einer nicht. Es kommt der dreißigste des Monats heran. Selbst-

verständlich kann und will die Direktion nicht die vier Darsteller für den einzigen, den sie braucht, behalten. Also drei müssen entlassen werden. Wer am besten gefällt und am billigsten ist, bleibt. Jeder einzelne kann gegen den andern ausgespielt werden. Jeder ist ein Mittel, mit dem die Direktion auf den andern drücken kann.

Aber man erklärt jedem, daß man ihn nicht kündige, weil er etwa nicht gefalle. Sondern nur, weil man für dieses Fach nicht so viel ausgeben könne. Für weniger Gage würde man ihn gern behalten. Und den allerbilligsten behält man. Es war eine sehr wohltätige Bestimmung in den alten Verträgen des Bühnenvereins, die da lautete: Die Direktion darf in diesem Falle keinen andern, ein geringeres Einkommen gewährenden Vertrag mit dem gekündigten Mitgliede für dasselbe Jahr abschließen. Dieser Paragraph, der dem Mißbrauch des Kündigungsrechtes vorbeugen sollte, ist aus den Kontrakten längst geschwunden. Und zwar haben ihn die Direktoren mit einer Begründung entfernt, die ihrem rabulistischen Denkvermögen alle Ehre macht. Sie sagten: Diese Bestimmung wäre nicht wie man glauben könnte zum Vorteile, sondern zum Nachteile des Schauspielers. Nach der Bestimmung müßte das gekündigte Mitglied entlassen werden, da ein neuer Vertrag mit geringerm Einkommen ja nicht abgeschlossen werden dürfte. Jetzt wäre die Möglichkeit vorhanden, daß sie mit geringerm Gehalte im Engagement bleiben könnten. Und ein Engagement mit kleinerer Gage sei doch immer besser als gar keins, — genau wie in der bekannten Geschichte mit den Spatzen in der Hand, die besser sind als die Taube auf dem Dache. Man sieht, das scheint ganz einleuchtend. Nur daß eben die Direktoren übersehen, daß sich diese Deduktion aus einer mißbräuchlichen Handhabung der Verträge mit dem Probemonat ergiebt.

Man hat im vorigen Jahre auf der Delegiertenversammlung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen und im Bühnenverein wieder viel über die Kündigungen im Probemonat geredet und verhandelt. Man hat auch die folgende sehr hübsche Resolution gefaßt. Erstens: Eine Kündigung im ersten Vertragsmonat ist unzulässig; ein Solomitglied soll in der Regel nur auf Grund eines Gastspiels engagiert werden. Zweitens: Ist ein Gastspiel nicht ausführbar und kann dem Bühnenleiter die Beibehaltung eines Bühnenmitglieds in seinem Ensemble aus künstlerischen Gründen nicht zugemutet werden, so darf ein für diesen Zweck als zuständig zu erklärendes Kollegium eine vierzehntägige Kündigung innerhalb der ersten drei Vertragswochen zulassen; in dieses Kollegium darf der Bühnenleiter nicht mehr stimmberechtigte Personen abordnen, als die Bühnenmitglieder dorthin entsenden.

Man sieht, da ist ein Prinzip gefunden, nach dem aus künstlerischen Gründen eine Auflösung eines Engagements vorgenommen werden kann, das dem Direktor nicht zuzumuten ist. Nur soll über die

künstlerische Fähigkeit eines Bühnenmitglieds nicht der Direktor entscheiden, nach Gründen, die einer Nachprüfung sich entziehen, sondern ein vielgliedriges, möglichst unabhängiges Kollegium, in dem Direktor und Schauspieler vertreten sind.

Der Bühnenverein hat im vorigen Jahre diesen Beschluß gebilligt. Man war in Schauspielerkreisen voller Freude. „Massenkündigungen, Gagereduktionen, Doppelengagements und alle sonstigen Mißstände, welche die bisherige vierzehntägige Kündigung notwendigerweise im Gefolge haben mußte, sind dadurch mit einem Schlage beseitigt". So schrieb damals die „Bühnengenossenschaft". Mit einem Schlage beseitigt? Man schlage einmal die „Bühnengenossenschaft" auf. Man findet jetzt genau wie früher die Rubrik „Kündigungen im Probemonat". Sie ist durch den vorjährigen Beschluß nicht zum Schwinden gebracht worden. Nur die Bühnen des Bühnenvereins haben damals dem Beschlusse zugestimmt. Und die andern machen es jetzt wie früher. Und auch die Bühnen des Bühnenvereins kennen das Mittel, das sie der Befolgung der Beschlüsse des Vereins enthebt. Sie wissen ganz genau, daß man nur auszutreten braucht, um alles nach eignem Gutdünken regeln zu können.

Mit dem Beschlusse mag manches erreicht worden sein, aber auch nicht annähernd das, was man sich von ihm versprochen hat.

Ein Fall der jüngsten Zeit zeigt das. Das Zivillandesgericht in Wien hatte sich mit einem Streitfalle zu beschäftigen, der das Interesse der Schauspieler im höchsten Grade auf sich ziehen muß. Die Schauspielerin X. hatte mit dem Direktor des wiener Orpheum-Theaters einen Vertrag gemacht, auf Grund dessen die Dame annehmen konnte, für die Wintersaison versorgt zu sein. Noch bevor sie zum Auftreten kam, schickte ihr der Direktor die vierzehntägige Kündigung. Es war nämlich ein Probemonat vereinbart. Die Schauspielerin klagt wegen der willkürlichen Kündigung. Die Ausübung des Kündigungsrechts ohne Probespiel bedeute einen Akt von Selbstherrlichkeit, den sich kein Theaterangehöriger gefallen zu lassen brauche. Die Schauspieler seien dann ganz den Launen des Direktors ausgesetzt. Das Gericht erkannte auf Abweisung der Schauspielerin. Ein Recht auf Probespiel gehe aus dem Vertrage nicht hervor. Probemonat heiße nichts andres als der erste Monat des Engagements.

Das ist sicherlich unrichtig. Auch im Sprachgebrauch der Schauspieler heißt der erste Monat nicht Probemonat. Das ergiebt sich aus der Tatsache, daß so und so viele Kontrakte von Anfang an fest abgeschlossen sind. Bei solchen fällt es keinem ein, vom ersten Monate als vom Probemonat zu sprechen. Das Wort „Probemonat" bedeutet wirklich das, was dem Worte entspricht. Im ersten Monat, wenn er Probemonat ist, soll die Brauchbarkeit eines Mitglieds für das bestimmte Ensemble erprobt werden. Das ergiebt sich aus der historischen Ent-

wicklung unsrer heutigen Theaterkontrakte, und ist auch ohne diese durchaus einleuchtend. Und nach allen Kontrakten kann eine Kündigung erst nach erfolgtem Probespiel stattfinden. Das wiener Gericht vergrößert mit seinem Urteile die Unklarheit, die bisher herrschte. Es mag sein, daß sich aus dem Gabor-Steinerschen Vertrag das Recht auf ein Probespiel nicht ausdrücklich ergiebt. Wenn aber ein Probemonat vereinbart ist, und der Probemonat richtig aufgefaßt wird, so ist ein Anspruch auf ein Probespielen sicherlich gegeben. Das ergiebt sich aus der Gegenüberstellung der einzelnen Paragraphen. Ein Absatz des Paragraphen sagt ausdrücklich: Gänzliches, auf künstlerischem Unvermögen beruhendes Mißfallen berechtigt die Direktion schon nach der ersten Rolle, äußersten Falles schon nach der Probe, den Vertrag zu lösen. Daraus geht hervor, daß ein Probespiel stattfinden muß, wenn dieser äußerste Fall nicht vorliegt. Hoffentlich hat die wiener Schauspielerin bei der nächsten Instanz mehr Glück als beim Landesgericht. Der Rechtsstreit ist prinzipiell wichtig genug, um durch die Instanzen verfolgt zu werden.

Was nützt aber der ganze Prozeß, wenn der Vertrag so lautet, daß der Direktor nach erfolgtem Probespiel den Vertrag im ersten Engagementsmonat ohne Angabe von Gründen kündigen kann? Das Gericht erkennt: Im Probemonat hat jeder mit der Kündigungsklausel Engagierte ein Recht zum Auftreten. Gut. Er tritt auf — und wird gekündigt. Und dazu ein großer Prozeß!

Man achte also lieber beim Abschlusse des Vertrages darauf, wie der Probemonatparagraph aussieht. Wer es kann, überliefere sich nicht ganz der Willkür des Direktors; muß ein Probemonat sein, was nicht bestritten wird, so mache man das Engagement von objektiven Gründen abhängig, nicht vom Ermessen des Direktors. Der Beschluß der Delegiertenversammlung deutscher Bühnenangehöriger zeigt die Wege. Es wäre zu wünschen, daß die Prinzipien, von denen er ausgeht, bald in die Kontrakte der Direktoren Eingang fänden.

Dr. Richard Treitel.

Wenn man sieht, wie widersprechend die Urteile sind, die über ein und dieselbe ästhetische Leistung gefällt werden, und sich überzeugt hat, daß sie sich oft so wenig vereinigen als auf Bildungslosigkeit oder unlautre Motive zurückführen lassen, so möchte man an allem kritischen Bemühen verzweifeln. Es läßt sich auch durchaus nicht leugnen, daß das geheimnisvolle Gesetz der Wahlverwandtschaft sich dem Kunstwerk gegenüber ebensowohl geltend macht, wie es das Verhältnis des Menschen zum Menschen bestimmt, und daß die gründlichste Demonstration nicht eine einmal versagte Neigung einflößen oder einen einmal vorhandnen Widerwillen besiegen wird. Denn dieses Gesetz ist ja eben nichts als der instinktive Ausdruck der Notwendigkeit, die allem Individuellen innerhalb dem Allgemeinen seinen Kreis anweist, die ihm die befreundeten Elemente, aus denen es hervortrat, zur Nahrung nnd Erquickung zuführt, und es vor den feindlichen, die es vernichten würden, warnt. Hebbel.

Der Kampf um den Mann.*)

Unter diesem Titel vereinigt Clara Viebig vier Einakter. Dasselbe Motiv in sehr verschiedner Variation. Eine Bäuerin, die den schnellen Tod des sterbenskranken Manns erfleht, um ihn der jüngern Nebenbuhlerin zu entreißen. Eine ins Rettungshaus gesperrte Prostituierte, die sich gegen die Werbungen der vornehmen Damen, die sie dem soliden Leben zurückerobern möchten, sträubt, um sich wieder ihrem Kerl in die Arme zu werfen. Eine ältliche Inhaberin eines Modengeschäfts, die einen flotten Versicherungsagenten füttert und beherbergt, um ihn zu heiraten, aber von ihm erbarmungslos ausgeplündert wird. Und ein braves Mädchen vom Lande, das in der Großstadt von einem energielosen Schlaks ein Kind kriegt, tapfer den Kampf des Lebens kämpft und sich forsch den Bräutigam aus dem elterlichen Gemüseladen erobert, um ihn einem zweckvollen Dasein als Vater und Portier entgegenzuführen.

Frau Viebig hat einen Hang zur Enge des Daseins. Da kann sie etwas, sogar viel; da ist alles sicher hingesetzt, schlagend, voll Leben. Aber um eins muß sie ringen: um Seele. Wo die Enge gesprengt wird, wo die Gefühle breit und voll hinrollen, wird sie melodramatisch. Die Kunst hört auf, die Literatur beginnt. Was soll man empfinden, wenn der junge Gemüsefritze zu der tapfern Mutter seines Kindes sagt: „Führ Du mich"? Das ist ein gesungnes Programm zu einer Familienblattzukunft. Dieselbe Peinlichkeit bei dem visionären Ausbruch der Dirne. Sie glaubt ihren Louis pfeifen zu hören: „Da steht er — sein bin ich mit Haut und Haar!" Dieselbe mit den in letzter Stunde zusammengerafften, herausgestammelten Worten des Mädchens an den sterbenden Bauer: „Wo die Weiden am Lug stehen, trafen wir uns. Da setzten wir uns." Literatur: im Leben kommt sie vor und geht sie hin; aus der Dichtung sei sie verbannt. Der gebildete Ton klingt falsch: doppelt falsch, wenn daneben etwa die prachtvolle Kubitzke, der die Aufsicht über die gefallenen Mädchen obliegt, aus der Fülle ihrer gesunden Erfahrung drastisch und ohne Ambitionen redet.

„Fräulein Freschbolzen" ist das Juwel in dem Zyklus. Wir sehen ein ungewohntes, mit vieler Sachkenntnis gezeichnetes Milieu: das Atelier einer Modistin. Sechs Nähmädchen, und jedes lebendig. Alle haben sie etwas, und zweie sogar viel übrig für den Versicherungsagenten Gustav Knedke, einen Renaldini in Taschenformat, der den Weibern Herz und Ruh raubt und die Rechnungen ins eigne Portemonaie kassiert. Fräulein Freschbolzen hält ihn für enorm tüchtig, bis es herauskommt. Vorwürfe

*) Berlin (E. Fleischel u. Co.) 1905. Die Titel der einzelnen Stücke: Die Bäuerin, Eine Zuflucht, Fräulein Freschbolzen, Mutter.

und Schimpfworte prallen an Knedke ab; er wird frech und verschwindet, seine Sachen — es lohnt nicht, sie einzubehalten! — wird der Dienstmann holen. Die ältliche Betrogene schreit auf vor Schmerz; das kleine Nähmädchen, das im besten Zuge war, sich an den Allerweltskerl zu verlieren, schluchzt: „Was ist das alles so traurig!“ Eine Existenz wird gebrochen. Aber die Ladeninhaberin heißt Fräulein Freschbolzen, ja außerdem noch Jule; sie ist nicht die Jüngste und keineswegs reizend. Darum macht Clara Viebig aus dem Stück eine Komödie. Das ist gesunder Instinkt und in seiner frischen Brutalität gewiß auch bühnenwirksam. Dr. H.-W. Fischer.

Rundschau.

Jungfer Ambrosia. Es gehört am Ende nicht viel dazu, ein Theaterstück zu schreiben, das fest auf den Beinen steht: nur ein wenig Genialität oder ein wenig Borniertheit. Herr Franz Servaes weiß, daß er keins von beiden besitzt. Um des Erfolges willen stellte er sich also einfach borniert und bildete sich ein, ein Stück voll der gröbsten Effekte — so eine Szene mit weißen Stürmern, wo gekneipt, und eine im Mondschein, wo getanzt wird — müßte es tun. Da er es aber nicht über sich gewinnen konnte, ganz auf die Literatur zu verzichten — er ist eben nicht borniert, sondern tut nur so — hat er einen Musikus in die Handlung gestellt, der Bruchstücke eines Essais vorträgt. Jungfer Ambrosia selbst ist wie das Stück, das ihren Namen trägt. Heiter, denn das gefällt dem Publikum; nur um Gottes willen nicht zu heiter, denn dann würde am Ende ein Possenbackfisch draus. Also überall zu wenig und zu viel; ein Gemisch von Ambition und Unfähigkeit. Äußerst peinlich anzusehn ... Die Aufführung des Lustspielhauses war ein Vergnügen ebenso eigner Art. Von der Darstellung ganz zu schweigen — diese Dekorationen! Dieses Ragout von Bäumen, halb plastisch, halb plan! Dergleichen zeugt in demselben Grade von dem künstlerischen Geschmack des Herrn Direktors Zickel, wie die Annahme des Servaesschen Machwerks — das sofort nach dem Premierenskandal abgesetzt wurde — von seinem literarischen Geschmacke zeugt. W. A.

Theaterzettel. Es ist nur eine Kleinigkeit, von der ich reden will, aber das Ding, das man ästhetische Kultur nennt, soll ja gerade darin bestehen, daß auch in den kleinsten Angelegenheiten der Sinn für schöne Formen und Farben mitspricht und sich Befriedigung erzwingt. Und nun komme ich in ein Kunstinstitut, das mit Ernst und Ehrlichkeit an der Entwicklung ästhetischer Kultur arbeiten will, und während ich die von allen Künsten bediente Darstellung eines klassischen Meisterwerks erwarte, betrachte ich den Theaterzettel, den ich soeben gegen zehn Pfennig baar erworben habe. Ein unförmiger, nach Leporello-Art zu entfaltender Wisch schlechten Papiers. Auf dem Stück Papier, das den Titel tragen soll, hüpfen zwei maskentragende Genien, Clichees im schlechtesten Geschmack jener

Dutzendware, die um 1870 in Deutschland als „Kunstgewerbe" galt. Das übrige Papier ist mit Annoncen bedeckt, so daß man das Personenverzeichnis kaum dazwischen herausfindet. Etliche Korset-, Friseur-, Modewaren-Geschäfte haben ihre Annoncen mit sinnigen Clichees illustrirt! Dicht unter den Zeilen, die anzeigen, welcher bedeutende Maler an der Ausstattung des Shakespeareschen Meisterwerks mitgewirkt habe, stehen Zeilen, aus deren sich der Leser über die Hirschsche Schneiderakademie, Aschingers Weinabteilung und das „Vornehmste Atelier für Zahnersatz" orientieren kann .... Hat ein Theater, dessen täglicher Etat zweitausend Mark übersteigt, wirklich die paar Nickel nötig, die die Annoncenpacht einbringt? Dann sollen sie lieber zwei Groschen für den Zettel nehmen! Die Leiter dieses vornehmen Theaters würden es jedenfalls Blasphemie nennen, wollte man ihnen vorschlagen, ihre künstlerischen Vorhänge nach Art niederer Bühnen durch Flächen mit Scheinwerferreklame zu ersetzen. Nun, ich finde diese Theaterzettel eben so unvornehm und nicht viel weniger stimmungmordend. Dem Publikum Dekorationen aus der Hand erster Künstler vorführen und ihm dann solche Wische in die Hand drücken — das ist traurig charakteristisch für die ästhetische Kultur von Berlin.

Bb.

Ergänzungen.

1. Der Lublinskische Aufsatz in der vorigen Nummer ist um vier Zeilen zu kurz geraten. Der letzte Absatz lautet vollständig: „Ich halte Kerr nicht für einen Kritiker, am allerwenigsten für einen großen. Aber ich glaube, sein Bestes hat er uns noch erst zu geben. Deutschland hat einige lachende Heroen gehabt, die aber einen zu hohen Standpunkt einnahmen, um in die Breite zu wirken. Es ist ein Unglück für unsre Kultur, daß es hierzulande nie einen Voltaire gegeben hat, und der „Simplizissimus" ist nur ein Anfang, ein schwacher Ersatz. Alfred Kerr hat „sein Buch" noch nicht geschrieben, und wenn es kommt, dann werden es keine gesammelten Theaterkritiken sein."

2. Julius Bab will zu seinem „Dramatischen Nachwuchs, III" hinzugefügt wissen: „Es ist wohl noch zu sagen not, daß der Verfasser nicht ohne Absicht die Existenz der griechischen Tragödie verschweigt. Wohl weiß er, daß in Aeschylus und Sophokles und Euripides und Aristophanes unvergänglich große Künstler gelebt haben. Aber er teilt die allgemeine Meinung nicht, daß ihr Vorbild uns Lebenden fruchtbar sein könnte. Die völlig andern Bedingungen entsproßte germanische Dramatik ist ihm ein Novum, eine eigne Entwicklung, die nur hin und wieder durch die Einwirkung der Antike verwirrt wurde. Eine Dramaturgie, der es mehr auf Leben und Zukunft als auf Historie und Vergangenheit ankommt, soll nicht hinter Shakespeare zurückgehen."

Alle zum Abdruck bestimmten Manuskripte sowie alle zur Besprechung bestimmten Bücher sind zu senden an:

Die Redaktion der „Schaubühne", Berlin SW. 19, Jerusalemerstr. 65.

Für unverlangte Manuskripte wird keine Garantie übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn das Porto beiliegt.

Die Besprechung der eingegangenen Bücher unterliegt dem Ermessen der Redaktion. Rücksendung findet in keinem Falle statt.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berl n.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.
Schiller.

Ein Dokument.

1899 ging Olbrich nach Darmstadt, vom Großherzog Ernst Ludwig in die neue Kolonie gerufen. Und seiner hochwollenden Art gemäß, die sich nirgends im einzelnen beschwichtigen, sich niemals isolieren läßt, sondern von jeder Stelle gleich zum Ganzen, ins Allgemeine, nach Vereinigung drängt, trieb es ihn nun, die zunächst ganz behutsam geplante Reform mit Leidenschaft auszustrecken. Er hat es in sich, nicht bloß Häuser, sondern am liebsten gleich Staaten zu bauen. Wer weiß, ob wir nicht doch noch einmal zusammen eine Insel erobern, um ein Reich der neuen Menschheit aufzurichten? Damals war er noch bescheidener, es genügte ihm, wie wir im Scherze gern sagten: Darmstadt zur Hauptstadt Europas zu machen. Natürlich geriet er dabei bald auch an das Theater, alle Fragen, alle Probleme: Bauform, Beleuchtung, Dekoration, Kostüm, Spiel, Deklamation in seiner heftig durchdenkenden Weise bezwingend. Wir trafen uns 1900 im Mai in Mainz; und ein paar Wochen später sind wir dann eine Nacht in Rüdesheim am Wasser unter dem Monde gesessen. Und mir ist, wenn ich mich erinnere, jetzt oft seltsam, wie doch alles, was seitdem von Kolo Moser, Roller, Appia, Gordon Craig und im Kreise Reinhardt ausgesponnen worden ist, in ihm damals schon lebendig war. Nun galt es aber, seine Kollegen in der Kolonie, den Hof und die teilnehmenden Kunstfreunde der Stadt unsern Wünschen zu nähern. Ich schrieb für diese ein Programm. Geflissentlich „populärer", als es mir sonst zusagt. Gleichsam in einem Plakatstil. Trotzdem scheint es mir doch eine Art Dokument, das vielleicht jetzt etwas wie ein historisches Verdienst haben mag. Ich brauche aber wohl

kaum erst zu sagen, daß ich diese Meinungen von vor fünf Jahren in vielem gewechselt oder doch gelindert habe; ich bin bisweilen ein bischen skeptisch und auch, besonders was den „neuen Stil des Deutschen Theaters“ angeht, gerechter geworden, in dem Maße, als andre zur selben Zeit gegen ihn ungerecht wurden.

* * *

Allgemeiner Zustand des deutschen Theaters.

Das deutsche Theater ist seit Jahren in einem kläglichen Zustande. Es unterhält eigentlich nur noch die Masse der kleinen Bourgeoisie. Die Gebildeten wenden sich immer mehr von ihm ab; die Dichter verzweifeln, auf ihm noch wirken zu können; die Künstler glauben längst nicht mehr von ihm irgend eine Förderung der Kunst erwarten zu dürfen. Es scheint fast, als ob die Goncourts auch für uns Recht behalten sollten, die schon vor Jahren gemeint haben, das Theater werde bald überall zum Zirkus geworden sein. Ja, man muß heute sogar sagen, daß das Variété, das große Tingel-Tangel eher noch einen gewissen Zusammenhang mit der Kunst hat als das Theater. Der Stil, den am wiener Burgtheater Laube geschaffen und Dingelstedt, mit einer Wendung ins Makartische, vollendet hat, der Stil, der sich an den deutschen Bühnen aus Nachwirkungen der hamburger und der weimarer Schule gebildet hat, endlich auch der Stil, den die Meininger gebracht haben, alle drei sind jeder modernen Empfindung einfach unerträglich geworden. Der Gebildete ist heute soweit, daß er zu sagen pflegt, er lese ein Drama lieber bei sich zuhause; durch eine Aufführung werde ihm der Eindruck nur verdorben. Es braucht aber nicht erst gesagt zu werden, daß ein Drama, das wirkliche Drama, nur auf der Bühne, erst durch das Spiel sein wahres Leben erhalten kann.

Der sogenannte „neue Stil“ des berliner „Deutschen Theaters“.

Nur das berliner „Deutsche Theater“ nehmen manche von dieser allgemeinen Verachtung aus; diesem sei es doch gelungen, wird behauptet, für die Darstellung moderner Stücke einen ganz eigenen Stil herauszubilden. Es soll nicht geleugnet werden, daß dieses Theater in der Tat ein Ensemble hat, welches zur Darstellung kleiner bürgerlicher norddeutscher Zustände mit ihren bedrückten Menschen im Heitern und im Ernsten ausreicht, wenn auch leicht nachzuweisen wäre, daß diese Form keineswegs neu, sondern nur eine Anpassung der alten Ifflandischen Weise ist; was für oder gegen sie vorzubringen ist, mag bei Goethe im 28. Bande (besonders die Aufsätze „Weimarisches Hoftheater“ und „Berliner Dramaturgen“) nachgelesen werden. Und jedenfalls hat die Erfahrung bewiesen, daß dieser Stil versagt, sobald er den engen Kreis

der naturalistischen Schilderung einmal verläßt und sich an eine freiere Aufgabe machen will. Er hat schon bei der „Versunkenen Glocke“ versagt, er versagt bei den Werken aus Ibsens letzter Periode, er versagt vollends bei Maeterlinck und Hofmannsthal ganz, und gar seine Versuche mit Schiller (in der berüchtigten Aufführung von „Kabale und Liebe“ im Jahre 1894) sind ausgelacht worden. Ein Stil aber, mit dem sich höchstens eine kleine, nur auf den Ausdruck des Alltäglichen gerichtete Schule behelfen kann, wird uns nicht genügen. Soll das Wort vom „neuen Stil“ überhaupt irgend einen Sinn haben, so kann darunter doch nur eine Form der Inszenierung und der Darstellung verstanden werden, die fähig ist, alles, was in den alten Dichtungen, von der griechischen Tragödie bis auf Hebbel und Otto Ludwig, für unsre Empfindung noch lebt, und alles, was heute träumende Dichter sich an Gestalten abgerungen haben, zu unsrer Erschütterung oder Erheiterung und dadurch zur Befreiung auferstehen zu lassen. Wenn wir keine solche Form finden, so wird eben das Theater nur noch ein Ort gemeiner Belustigung sein. Finden wir sie, so ist auch in der Kunst des Schauspielers eine Renaissance zu denken, wie sie die Kunst des Malers in unsern Tagen, wie die Kunst des Architekten und des Dekorateurs sie schon erfahren hat, und wie sie eben jetzt die Kunst des Dichters durch Maeterlinck, D'Annunzio und unsern Hofmannsthal zu erfahren scheint.

Die Renaissance in den andern Künsten.

In der neuen Renaissance können wir bei den andern Künsten immer ganz deutlich drei Phasen unterscheiden. Die Renaissance beginnt immer damit, daß eine Kunst sich plötzlich wieder auf sich selbst besinnt und entschließt, nachdem sie eine zeitlang alles mögliche gewesen, nun endlich einmal sie selbst und nichts als sie selbst zu sein. Die Malerei, die hundert Jahre lang alles mögliche, Zeichnung, Dichtung, Philosophie, ja Moral, nur nicht Malerei gewesen ist, entschließt sich endlich, nicht mehr zu reden, nichts mehr zu erzählen, sondern zu malen. Den ganzen Inhalt der sogenannten „modernen Bewegung“ spricht der Satz aus: die Malerei wird malerisch. Ebenso ist die Dichtung der Epigonen zur prosaischen Beschreibung und Aufzählung, zu einer Reportage des Wirklichen geworden, die, bei bewunderungswürdiger Fertigkeit, doch unkünstlerisch ist, weil sie, statt zu schaffen, nur abzudrucken vermag, und erst in den letzten Jahren scheint sich die Jugend zu besinnen, daß die Dichtung die edle Kunst der Worte ist, die in diesen zarten, flüchtigen Stoff Erträumtes webt. Die zweite Phase, nachdem eine Kunst nur erst wieder sich selbst entdeckt hat, ist dann immer der große technische Rausch. Sie will nun zeigen, daß sie alles kann, daß ihr nichts unmöglich ist, daß es gar nichts brauchen würde als sie allein, um die Schönheiten

aller Himmel und aller Erden und aller Höllen zu erschöpfen. Sie rennt nun alle Gebiete ab, sie reißt alles an sich, sie will keine Grenzen kennen. Daß sie diese finden und sich ins Ganze aller Künste einordnen und sich an ihrer Stelle zum gehorsamen Instrumente bescheiden lerne, dies bleibt der letzten Phase vorbehalten. Ist es erreicht, so ist sie vollendet.

Rückblick auf die bisherigen „Stile“ des deutschen Theaters.

Die Schauspielkunst ist in Deutschland, die hamburger Schule abgerechnet, eigentlich noch nicht dazu gekommen, jemals frei und ganz Schauspielkunst zu sein. Theoretisch scheinen wohl Goethe und Schiller ihr Wesen vollkommen begriffen zu haben, praktisch haben sie sich bald verleiten lassen, um andrer Künste willen, die ihnen näher waren, die Schauspielkunst zu vergewaltigen. Statt, wie es auf ihrem Wege lag, sie bis zu plastischen Wirkungen oder doch bis dicht an die Grenze, wo die Plastik beginnt, zu entwickeln und auszubilden, haben sie ihr gewaltsam die Gesetze der Plastik aufnötigen wollen, unter welchen ihre ganz andre Natur verkümmern mußte. Dasselbe ist der Schauspielkunst fortab immer wieder geschehen, noch zuletzt von jenem berliner „neuen Stil“, der nichts weiter ist als die Unterdrückung der Schauspielkunst durch den Literaten, der nur seine literarischen Forderungen, nur literarische Rücksichten, nur literarische Wirkungen kennt. Man hat gesagt, bei Vorstellungen des „Deutschen Theaters“ habe man das Gefühl, gar nicht im Theater zu sein, sondern vielmehr das Stück vom Autor selbst, mit genauester Betonung seiner feinsten Intentionen, ganz wie er es sich denkt, vorgelesen zu hören. Wobei denn doch zu fragen wäre, wozu wir dann überhaupt ein Theater brauchen, mit allen seinen ungeheuern Mühen der Vorbereitung und Abrichtung, die Tolstoi einmal mit solcher Erbitterung geschildert hat, und zu entgegnen wäre, daß das „Schauspiel“ nicht zum Nachdenken von Gedanken, sondern eben zum Schauen, zum Anschauen von Gestalten da ist, und auch auf die höchsten Forderungen Goethes und Schillers an den Schauspieler („der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und derart umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen“ und so weiter, zerstreut unter „Verschiedenes über Theater“) zu verweisen wäre.

Anfang jeder Reform: die Schauspielkunst muß sich entschließen, endlich Schauspielkunst zu werden.

Nachdem ich fünfzehn Jahre lang das Theaterwesen betrachtet, unsre deutsche Art mit der französischen, spanischen, englischen und

italienischen verglichen, als Autor die Unfähigkeit unsrer Schauspieler, irgendwie die Absichten des Dichters anschaulich zu machen, als Kritiker das Unvermögen mit Worten zu helfen, als Regisseur die Ratlosigkeit des Schauspielers vor jeder über die gemeinste Nachahmung hinausgehenden Aufgabe so oft empfunden habe, ist es mir zur Gewißheit geworden, daß wir eine wahre Schauspielkunst niemals haben werden, wenn sie sich nicht entschließt, denselben Weg zu gehen, den die andern Künstler gegangen sind, und jene drei Phasen auch ihrerseits durchzumachen. Sie muß aufhören, Plastik oder Literatur oder irgend eine andre Kunst zu sein und muß zu den höchsten ihr möglichen Wirkungen entwickelt werden. Fühlt sie sich erst souverän und ist sie von allen Seiten bis an alle Grenzen vorgedrungen, an welchen sie sich mit den andern Künsten zusammenstoßend berührt, so bleibt nur noch übrig, sie dann ins Ganze aller Künste einzuordnen, mit den andern zu verbinden und aus allen zusammen jene vollkommne Darstellung des Schönen zu gewinnen, die die Träume der Edelsten beunruhigt, von Richard Wagner bis auf D'Annunzios „Fuoco". Den ersten Schritt dazu haben die modernen Italiener bereits getan: ihre ungeheure Wirkung kommt daher, daß sie zum ersten Male gewagt haben, zunächst einmal nichts als nur Schauspieler zu sein, ihr Metier aufs äußerste zu treiben und das Mimische bis an die letzten Grenzen auszudehnen, die ihm gezogen sind. Ich habe an Novelli gezeigt, wie dieser souveräne Schauspieler, ohne es selbst zu wissen, bloß dadurch, daß er immer aus den menschlichsten Empfindungen die höchsten schauspielerischen ausschöpft, mit allen seinen Darstellungen zuletzt immer an einen Punkt gerät, wo die mimische Wirkung unwillkürlich zur malerischen wird, und jeder erinnert sich, wie die Duse, auch indem sie in ihrer Technik an das äußerste Ende geht, oft aus der Region des Schauspielers auf einmal in eine rein musikalische Welt enthoben zu sein scheint. Holen die deutschen Schauspieler nach, was ihnen die Italiener vorgemacht haben, entschließen auch sie sich, sich resolut der mimischen Kunst anzuvertrauen, gelingt es ihnen aber dann, bewußt auszuführen, was jenen nur wie im Traume geraten ist, lernen sie, bewußt die Verbindung der Schauspielkunst, einer extremsten Schauspielkunst mit den andern Künsten, mit den extremsten Ausdrücken der andern Künste anzustreben und aus allen zusammen eine höhere neue Einheit zu gewinnen, durch welche nachher auch jeder Teil wieder vom Ganzen aus erneut würde, dann erst und nur dann werden wir eine deutsche Schauspielkunst haben.

Anwendung der Theorie auf ein Beispiel.

Ich würde mir die Gelegenheit wünschen, der „Kolonie" an einem Beispiele zu zeigen, mit dem Buche in der Hand, wie ich mir das denke.

Ich würde etwa die „Trachinierinnen“ des Sophokles wählen. Angenommen wäre, daß mir ein Personal von mittlerer Begabung zur Verfügung stände, also allerdings von Leuten, die nicht bloß äußerlich abgerichtet sind, sondern doch eigentliche, wenn auch mäßige und unausgebildete schauspielerische Begabung haben. Angenommen wäre ferner ein Maler, der nicht bloß fähig wäre, Sophokles nachzufühlen, sondern in seiner ganzen Natur mit der sophokleischen so verwandt wäre, daß die Worte des Dichters in ihm sogleich Visionen erwecken würden. Dann wäre mein Verfahren: zuerst den Schauspieler den menschlichen Gehalt der Tragödie empfinden zu lassen, unbekümmert um Griechentum, unbekümmert um Verse, wie einen Fall, der gestern geschehen ist, wie wenn es sich um ein modernes Stück handeln würde; der Deianeira also zu sagen: Du bist eine Frau, die ihren Mann liebt, seit Jahren hast Du ihn entbehrt, nun kommt er heim und bringt seine Geliebte mit, Du wirst eifersüchtig, wehrst Dich vergeblich gegen Deine Leidenschaft, tötest den, den Du Dir zu retten glaubst und sühnst es mit Deinem eignen Tode — also der Reihe nach Trauer, wiedererwachende Hoffnung, Freude, Verdacht, Unruhe, Heftigkeit, Verzweiflung, Reue, tragische Ergebung, das spiele, als ob Du die Cameliendame zu spielen hättest, unbekümmert um Griechen, unbekümmert um Verse; oder dem Herakles zu sagen: Du bist vergiftet und stirbst am Gifte, wie Salvini oder Zacconi in der „Morte civile“. Damit wäre zu beginnen, und der rein schauspielerische Ausdruck des Stückes wäre durch unablässige Proben so einzuüben, daß er zuletzt ganz mechanisch würde und dem Schauspieler sogar, wenn er mit dem Stichworte aus dem Schlafe geweckt würde, in der Betäubung noch geläufig sein müßte. Inzwischen hätte ich aber mit meinem Maler genau dasselbe getan, nämlich ihm den menschlichen Gehalt der Szenen und zugleich jenes farbige und leidenschaftliche Griechentum, das uns Nietzsche wieder in den Tragikern spüren gelehrt hat, so eindringlich vor- und dargestellt, bis ihm jede Szene zu einem Bilde geworden wäre, das ich ihn nun leidenschaftlich bäte, mit der höchsten Gewalt, deren er fähig, zum größten Ausdruck zu bringen. Indessen er sich darum bemüht, sind meine Schauspieler schon dahin gebracht worden, ihre Rollen mit aller Vollendung zu „spielen“, und ich fange nun an, während er seine Skizzen ausmalt, mit den Schauspielern erst das „Wort“ zu üben. Die ganze Vorstellung „steht“ bereits, wie man beim Theater sagt, und nun wird erst mit der „Deklamation“ begonnen, die denn also in ein schon unabänderlich gewordenes Spiel eingefügt wird. Bin ich so weit, daß endlich die Deklamation auf dem Spiele wie eine Haut sitzt, und ist inzwischen der Maler mit seiner Arbeit fertig geworden, so fangen nun die Proben im Kostüm und mit Dekoration an: wie ich früher in ein mimisch fertiges Spiel die Deklamation eingefügt habe, so füge ich nun die aus dem Spiele und der Deklamation

gewonnene Einheit erst noch ins Kostüm und in die Dekoration ein. An diesem Tage, würde ich sagen, fängt eigentlich erst die erste Probe des Stückes an. Bis dahin ist alles Vorarbeit, Hausarbeit gewesen. Nun erst, da im Detail alles fertig ist, kann der Regisseur darangehen, das Ganze zu bedenken, indem er nicht ruht, bis Schauspielkunst und Redekunst, Musik und Dekorationskunst sich so harmonisch verbinden, daß jede dasselbe, nur eben auf ihre Weise, auszudrücken scheint. Mit dem Buche in der Hand wäre leicht zu zeigen, wie das an den wichtigen Stellen des Stückes zu geschehen hat.

Wie eine so geführte Schauspielkunst zudem mit der lyrischen Kunst vereinigt und beide, von Malerei und Musik umgeben, auch öffentlichen Festen und damit der Erziehung der ganzen Nation zur Freude dienstbar gemacht werden könnte, sei einer späteren gelegentlichen Erörterung vorbehalten.

Wien. Hermann Bahr.

Statisterie des Lebens.

Ich bin der ewige Statist,
die Gage knapp, Beschäftigung trist —
das Ding ist unerquicklich.
Die andern spielen große Rollen,
sie weinen, lachen, jauchzen, tollen,
und schöpfen gründlich aus dem Vollen —
bald traurig und bald glücklich.

Des Lebens Hauscomparserie —
man braucht dazu nicht viel Genie:
die andern müssen spielen.
Man selber mimt als Hintergrund,
schreit sich „Heil! Heil!“ die Kehle wund —
sonst hält man meist genial den Mund.
Man braucht nichts bei zu fühlen.

Das Höchste, was uns noch gelingt,
ist, daß man mal ein Stichwort bringt
der Heldin und dem Helden.
Die schrein dann weiter Stunden lang —
und ich steh draußen auf dem Gang,
um auf des gnädgen Herrn Verlang
die Pferde anzumelden.

Fero.

Simplicius.

Als Simplicius achtzehn Jahre alt war, zog es ihn aus dem Wald in die Welt. Der Einsiedel hatte ihn erzogen, der Waldboden ihn genährt und Troll und Elb waren ihm Gespielen gewesen. Doch als Simplicius achtzehn Jahre alt war, erkannte er die welthassende Weisheit seines greisen Ziehvaters als Lehre wider sein lebendiges Recht, die Erde des heimatlichen Waldes als eng und schicksalsleer, das gutmütige und boshafte Waldnachtvolk als nicht seinesgleichen und ging in die Welt. Wir sind im Theater und darum alle Skeptiker. Unbewußt wacht in unserm Hirn die eine unerbittliche Frage, die mit starrem Auge dem dramatischen Vorgang bis in den tiefsten Seelenwinkel sieht: Warum? Warum geht Simplicius in die Welt? Und dumpf antwortet es in uns: aus Idee. Weil die Menschen, wenn sie achtzehn Jahre alt sind und die Kindheitsträume ihre Wahrheit verlieren, von der Sehnsucht angefallen und fortgeschleift werden. Dieser typische Tatbestand findet auf Simplicius eine zwanglose Anwendung und erklärt seine Flucht. Allein grade dies durfte nie geschehen. Soweit, etwas begreiflich zu finden, dürfen wir, die Zuschauer, niemals kommen. Unser Warum darf nie ein in Worten ausdrückbares, mit dem Verstand zu erfassendes Darum zur Antwort erhalten. Vielmehr muß das Fortrollen des dramatischen Geschehens so unaufhaltsam sein, daß unsre Skepsis, in einer unaufhörlichen Atemlosigkeit gebannt, nie bis zur bewußten Befriedigung gelangt und wie ein böses Tier, das ausbrechen will, dadurch im Zaume gehalten wird, daß sich ihm immerfort neue Ziele zum Angriff bieten. Nur der Anblick notwendiger Vorgänge erzeugt jene Spannung, die unsre Zweifel stets aufs neue niederschlägt, so oft sie den Gefühlsstrom, der uns fortreißt, hemmen wollen. Seelische Zustände sind erklärende, dem Verstande zugängliche Motive, die das Geschehnis möglich, im besten Falle wahrscheinlich, nie aber notwendig erscheinen lassen. Mit der nur psychologisch begründeten Flucht des Simplicius in dem gleichnamigen tragischen Märchen von Friedrich Kayßler, das im münchener Schauspielhause am 16. September zum ersten Male gespielt wurde, ist der widerdramatische Grundton für das ganze Stück gegeben. In der Welt erwirbt Simplicius die Liebe der Königstochter, dann ihre Hand und hohe Ehren eines glücklichen Feldherrn. Doch als seines Glückes Maß voll ist, fordert er von der Gattin, sie solle die Annehmlichkeiten einer prunkvollen Umgebung und ihren Vater verlassen, um ihm für immer in den Wald zu folgen. Wieder hat unsre Skepsis peinliche Muße, ihr Warum wie eine Mauer vor dem weiterstrebenden Geschehen aufzurichten, und wieder tönt in uns dumpfe Antwort: aus Idee. Weil in der Seele des gereiften Mannes, der mit der Welt gestritten und sie bezwungen hat, eines Tages die Sehnsucht aufwacht, mit sich selbst zu streiten und

sich selbst zu bezwingen. Dies Außen bietet keinen würdigen Gegenstand des Kampfes mehr: die tausend Schalen hat es der menschlichen Seele abgestreift, und nun liegt der Kern, bloß und für den Hauch der Luft empfindlich, verletzlich und keusch für die rohen Finger des äußern Lebens da. Und so wahr es ist und so sehr die Wahrheit eines großen Menschen, der sich von dem verführerischen Pomp der Erscheinungen nicht um sich selbst betrügen läßt, daß für den wirklichen Mann ein Augenblick des Erschreckens kommen muß, wo er sich an die Welt verkauft glaubt und vor ihr in die Umhüllungen der Einsamkeit flüchtet, so wahr dies ist, so unmöglich ist es in den Zusammenhang des Stückes hineingestellt. Wir erfahren hier zum tausendsten Male, daß die Wahrheit der Idee, die hier von einer tiefen, unsagbar liebenswerten Menschlichkeit ist, mit der Wahrheit des dramatischen Vorgangs nicht identisch ist. Ein Mann, vom Glück getragen, von Liebe beseligt, im Besitz hoher weltlicher Güter, fordert von seinem Weibe, sie solle gleich ihm dies alles hingeben und in die Wildnis gehen, um seiner Seele willen, die die Welt ihm zerstören will. Wohl, die Welt hat diese Begier, unser Innerstes zu zersetzen. Allein es ist dramatisch unmöglich, dies als ihr eingebornes Laster vor uns hinzustellen. Wir wollen sie bei der Tat sehen, sehen, wie sie verderblich die Hände nach ihm ausstreckt und mit einer Forderung an ihn herantritt, die ihn zwingt, von ihr abzustehen. Ist solches nicht sichtbar gemacht, so wird die Idee zur Marotte und das Weib, das sich ihm versagt, ist im Recht. In dem Augenblick aber, wo unser sittliches Gefühl die Handlungen des Helden nicht mehr befriedigt verfolgt, ist er von seiner Höhe gestürzt und das schönste Wort, aus den tiefsten Tiefen des Menschlichen geholt, rechtfertigt ihn nicht mehr. Denn selbst der gemeinste Gauner, von den Suggestionen des Dramas erfaßt, trägt eine sittliche Norm in sich, von der abzuweichen, nur um eines Haares Breite, ihm verbrecherisch und unverzeihlich dünkt. Die höchste Wirkung der Tragödie mag darin zu suchen sein, daß im Theater, durch alle Stufen des sittlichen Lebens hindurch, ein ethischer Geist herrscht, der mit dem des Autors an Wert und Würde steigt. Und wehe dem Autor und seinem Helden, wenn er zu schwach, die erklommene Höhe zu halten, seine sittliche Weltanschauung an einem Punkt des Dramas durch eine Handlung selbst desavouiert, die unter dem vorausgesetzten Niveau steht. Bei Kayßler geschieht dies schon, als Simplicius sein Weib verläßt, das nicht um einer Grille willen alle Beziehungen mit ihrem bisherigen Leben abbrechen mag. Doch es kommt schlimmer. Im vierten Akt findet Simplicius, der indes Hauptmann einer Räuberbande geworden ist, ein einfaches Mädchen, die Geliebte eines Freundes und Raubgenossen, der sich von ihm lossagt. Dieses Mädchen zeigt sich bereit, Heim und Vater zu verlassen, um dem Geliebten zu folgen. Ihre Liebe ist so unbedingt, so grenzenlos, so unbewußt erfüllt von der Pflicht der Gefolgschaft, daß

der Schmerz, den sie dem Vater bereitet, nichts ist gegenüber solcher Pflicht. Simplicius, im Innersten getroffen von einer Liebe, die der Freund fand, die aber ihm zu finden nicht beschieden war, begehrt sie zum Weibe, die Einzige, die ihrer Liebe keine Klauseln mit auf den Weg gibt. Doch sie muß ihn zurückweisen, denn sie liebt ja den andern. Da bricht er zusammen und, deutlicher noch als er, das Drama, dessen Held er ist. Man möchte ihm zurufen: Simplicius, wach auf! Hast du nicht in diesem Augenblick die Liebe gesehen, die du suchtest, hast du dich nicht überzeugen dürfen, daß die Lehren des Einsiedels, der die Liebe leugnete, grämlich und würdelos waren, indes die Liebe, fern von ihm, immer noch wie in den Tagen der Götter unter uns wandelt? Wenn es dich zerstören kann, daß nicht du, sondern dein Nachbar es ist, dem sie zuteil ward, erweckst du nicht den bösen Schein, als wärest du nicht ausgezogen, die Liebe unter den Menschen zu suchen, sondern lediglich um zu sehen, daß du eine gute Frau bekommst? Hast du nicht kurz vorher Worte von der Treue gesprochen, um derentwillen ich dich liebe, tiefe, keusche und erschütternde Worte, aus denen deine Männlichkeit klar und sieghaft in dies dumpfe Gewirr von Torheit und Leidenschaft hineinblickt, und wirst dir nun selbst untreu, weil das bischen Erdenglück an dir vorbei zu einem andern gegangen ist? Daß du nun, innerlich vernichtet, in deinen Wald zurückkehrst, dort ein Melodram aufführst, das mit deinem schönen, reinen Wesen nichts zu schaffen hat, und dich mit einem Dolche tötest, den du in einer Astgabel befestigt hast, hat uns alle enttäuscht und einen Augenblick unsern Glauben an die Unbedingtheit erschüttert, mit der der Weltlauf sich harmonisch vollzieht.

Der ideale Darsteller des Simplicius ist Kayßler. Hier stand die Aufführung unter dem Zeichen des Schemenhaften. Herr August Weigert gab den Schatten des Simplicius, in der Regie spukte gespenstisch der Reinhardtsche „Sommernachtstraum".

Bruck bei München. Leo Greiner.

Es ist töricht, von dem Dichter das zu verlangen, was Gott selbst nicht darbietet, Versöhnung und Ausgleichung der Dissonanzen. Aber allerdings kann man fordern, daß er die Dissonanzen selbst gebe und nicht in der Mitte zwischen dem Zufälligen und dem Notwendigen stehen bleibe. So darf er jeden Charakter zu Grunde gehen lassen, aber er muß uns zugleich zeigen, daß der Untergang unvermeidlich, daß er, wie der Tod, mit der Geburt selbst gesetzt ist. Dämmert noch die besiegte Möglichkeit einer Rettung auf, so ist der Poet ein Pfuscher.

Hebbel.

Benigne und Hannele.

Im Lessing-Theater gab es vier Akte Sterben. Je zwei Akte. Das war zuviel: wie eine graue Raupe kroch lähmende Monotonie von Akt zu Akt, von „Drama" zu „Drama" und ließ sich je länger, je weniger bannen. Und doch hätte es ans Herz greifen können, daß junge Menschenkinder vielzufrüh Abschiedsblicke in die Welt werfen und den Weg ins Weite beschreiten müssen, wenn nicht, ja wenn nicht, wie gesagt, die Wiederholung die Wirkung zerstört und wenn es sich nicht im einen Falle um eine Stimmungsnovelle, im andern um eine Elegie gehandelt hätte. Vielleicht hat es einmal dieser Häufung von Undramatik und ihrer Wirkungslosigkeit bedurft, um diejenigen bedenklich zu machen, die von besondern Gesetzen des Theaters niemals haben wissen wollen. Wenn sie trotzdem nicht bedenklich werden, sondern unbedenklich die Schuld einer schlechten Darstellung zuschieben, so täuschen sie nur sich selbst.

In „Benignens Erlebnis", das den Grafen Eduard von Keyserling zum geschmackvollen Verfasser hat, ist freilich der Tod des Demokraten Fischer weniger wichtig, als der Eindruck, den sein bloßes Eindringen in das aristokratische Haus Aschberg auf die Tochter des Hauses macht. Zwei Welten stoßen zusammen: die Welt, in der man der natürliche Sohn einer schwarzen Mari ist, eine Resi liebt und gegen die bestehende Ordnung ankämpft, und die Welt, in der man mit Vornamen Krafft, Went und Benigne heißt, mit einem Vetter von Leutnant verlobt wird und sein aristokratisches Nervensystem vor jedem Sturm zu schützen sucht. Aber manchmal doch erst, wenn man sich der Altersgrenze des Psalmisten nähert. Benigne wenigstens, jung, phantastisch und verträumt, hat Sehnsucht nach dem Wirbelwind des Lebens, nach einer gleichgestimmten Seele. Nicht anders also als abertausend junge Mädchen im unentrinnbaren Philisterpferch. Warum wird dennoch nie oder beinahe nie eine Tragödie draus? Weil man die Ketten immer nur klirren und nicht zerbrechen hört; weil der Konflikt nicht ausgetragen wird. Das Seelchen sieht plötzlich Licht, blinzelt erschreckt und wird die Augen nie wieder aufmachen. Wer grade darin die Tragik erblickt und solche innere Handlung einem regelrechten Kampf weit vorzieht, wem das Schwelen mehr sagt, als das Verbrennen, der wird hoffentlich zu-

geben, daß selbst dann einige Forderungen unerläßlich sind, mindestens die eine: daß uns nämlich der Mensch oder die Menschen interessieren. Benigne aber hat garnichts Ungewöhnliches. Wie ein Fall zu individuell sein kann, ins allgemeine Gefühl zu dringen, so kann er auch zu typisch sein. Die Mitte zu treffen, ist das Geheimnis aller großen Dramatiker. Benignens Erlebnis ist das typische Erlebnis ihrer unbefriedigten Geschlechtsgenossinnen — in ein neues Milieu gestellt. Da allein liegen die Verdienste des Undramatikers Keyserling. Er hat die Fähigkeit, intimes Leben mit den blanksten dichterischen Mitteln darzustellen. Er trifft den Ton vornehm abgeklärter Ruhe im vormärzlichen Wien und den zarten schwermütigen Zauber zerstobener Illusionen. Er läßt jeden in seiner eigenen Sprache reden: den einen leise poetisch über seine Enttäuschungen, seine zerplatzten Seifenblasen, den andern laut epigrammatisch über die gute alte Zeit, die einen guten alten Herrn in seinem Egoismus nicht beirrte. Es ist zu wenig für einen Theaterabend, zu wenig selbst für einen halben.

Die zweite Hälfte gehörte Hauptmann und seinem „Hannele". Wir stehen diesem Werk heut kühler und skeptischer gegenüber als vor dreizehn Jahren, wo es im Schauspielhause, und als vor neun Jahren, wo es im Deutschen Theater gen Himmel fuhr. Die Zeit wird diesen dramatischen Märchentraum langsam auffressen, weil er für ein Märchen zu kompliziert, für einen Traum nicht phantasievoll genug und ein Drama ganz und garnicht ist. Im Hannele soll das tiefe Sehnen, die selige Hoffnungsfreudigkeit des reinsten Kinderherzens poetischen Ausdruck erhalten. Das Hauptgebot für den Dichter wäre hier mehr als je: Einfachheit. Sie ist vorhanden, aber auf weiten Strecken getrübt und verwirrt durch mühsamen Versprunk und einen Bilderschwulst, der sich in einem kindlichen Gemüte nie und nimmer hat begeben. Weil das Gebiet des Traums unkontrollierbar ist, muß sich in ihm doch nicht des Dichters ganze religiöse Mystik ausleben wollen, nirgends beschränkt durch Hanneles bewußte und unbewußte Erfahrung. Hätte Hauptmann sich an diese Schranke gehalten, so wäre kein zweiter Akt möglich gewesen. Zum Vorteil der Dichtung. Denn erst der zweite Akt offenbart, weniger durch seine technischen Unschlüssigkeiten als durch seine beklemmenden Wiederholungen. seinen Mangel an jedem Gegenspiel, die undramatische Natur des Dichters. Es ist ihm imponierend gelungen, das umgebende Leben

aufzugreifen und zu gestalten. Aber es ist ihm weder gelungen, die Weihen tieferer Gedanklichkeit und edlerer Form zu erringen, noch die souveräne Überlegenheit, das freie Spiel mit den Dingen, das einen Dialog erst zum Drama, den Dichter zum Dramatiker macht. Da Hauptmann das Abbild Hanneles schuf, weinte er noch über das Urbild. Die Härte des Dramatikers ist ihm versagt geblieben.

. . . Für das Lessing-Theater war der Abend in dreifacher Beziehung aufschlußreich. Es hat kein Repertoire. Das wußten wir. Brahm scheint endgültig unfähig, einen andern Gedanken zu fassen als: Hauptmann. Daß er Sudermann ankündigt, dürfte kein Widerspruch sein; auch diese zweite Seele wohnte immer in seiner Brust. Den dramatischen Nachwuchs kennt er nicht. Daß er einst eine Liebe zu Ibsen hatte, und daß wir stets Hunger auf Ibsen haben, kümmert ihn nicht. „Baumeister Solneß", „John Gabriel Borkman", „Peer Gynt" — es ist das mindeste, was er uns schuldig ist. Er bleibts uns schuldig und verspricht das neuste Märchendrama von Ludwig Fulda als Weihnachtsgeschenk. Das Lessing-Theater, hat zum zweiten, keinen Regisseur. Wenigstens ist der Mann, der diesen Titel führt, von einer bewunderungswürdigen Zurückgebliebenheit. Im „Hannele" Wirklichkeit und Traum durch Ton und Bild, durch Wechsel zwischen irdischem und himmlischem Licht zu unterscheiden, wie sie unterschieden werden müssen, wenn keine Mißverständnisse entstehen sollen, hat vielleicht in seiner Absicht, aber nicht in seiner Fähigkeit gelegen, und sein Ohr hat es ertragen, daß die Verse der Engel wie Parodie klangen. Hat es wohl ertragen müssen. Denn das Lessing-Theater hat, zum dritten, nicht einmal für Hauptmann mehr ein volles Ensemble. Der herrliche Sauer als herrlicher Gottwald und Reicher als mächtiger Maurer Mattern offenbarten doch nur die Unzulänglichkeit fast aller übrigen. In ähnlicher Weise hatte in „Benignens Erlebnis" Bassermanns erlesener Sonderling Entzücken verbreitet und seine Umgebung erdrückt. Aber sind das noch Aufgaben für solchen Künstler, der in zehn berliner Jahren nicht zu Hebbel und nicht zu Hamlet gekommen ist? Discite moniti, oder auch er wird einer Bühne, die von einer ruhmreichen Vergangenheit zehrt, jene andre vorziehen, die mit frischer Lust und frischer Kraft in die Zukunft hinausarbeitet. S. J.

Theater-Reform.

Der Titel lockt zu Träumen. Man denkt sich eine Bühne, die alles in sich aufgenommen hat, was an Echtem und Starkem von Thespis bis Brahm der Thalia geweiht wurde. Allen Machern ist der Zugang verwehrt; die lebensvollsten Spieler-Individualitäten dienen, in guter Zucht geeint, dem Werke; die besten Geister des Volkes, zugleich verstehend und empfänglich, sind als Gäste geladen. Und niemand denkt an Profit . . . .

Doch verscheuchen wir das holde Gesicht und wenden wir uns ins graue Reich der Möglichkeit. Nehmen wir das Theater, wie es heute ist: ein Unternehmen, das aus raschen Tränen und unbedachtem Gelächter Gewinn zu ziehen beabsichtigt, zur Deutlichkeit verurteilt, weil es sich an die groben Sinne und stumpfen Augen der Masse wendet, feinern Gemütern entfremdet, unfähig Unhörbares hören, Unsichtbares sehen zu lassen. Mit dieser gegebenen Größe wollen wir rechnen. Aber auch hier ließe sich bessern, ließe sich Bewegung und Leben einleiten. Die geistige Welt des deutschen Volkes ist unendlich viel reicher als jene seiner Bühne. Die Direktoren wie alle Kaufleute dulden nur gerade so große Selbstkosten, wie nötig sind, um die Waren abzusetzen. Ein natürliches Trägheitsgefühl, gepaart mit Angst vor Verlusten, hindert sie, sich neue Namen zu merken oder neue Gedanken auf die Bühne zu leiten. Eine jede Reform müßte also diese Angst zu mindern und diese Trägheit zu bezwingen suchen. Die Art aller solcher Reformen wäre etwa mit den sozialpolitischen Gesetzen zu vergleichen. Sie heben den Kapitalismus nicht auf, aber sie zwingen ihn in gewisse Grenzen, behindern ihn bei Ausschreitungen. Flickwerk — sicherlich; aber, wenn das Vermögen zu Neuem nicht langt, muß man das Alte wohl zu flicken suchen.

In einen Satz zusammengefaßt, lautet das Ziel des Werkes: durch Sichtung und Sammlung aller dramatisch sich mühenden Begabungen den Direktoren ihre Verwertung zu ermöglichen und diese zu zwingen, von jener Möglichkeit auch Gebrauch zu machen. Dies ließe sich durch eine Reihe von Reformen erreichen.

Die erste und wichtigste wäre eine dramaturgische Zentralstelle. Es müßte eine Vereinigung von zehn bis zwanzig geschmackvollen und erfahrenen Theaterkennern geben, an die — gewissermaßen wie an ein Amt, das den Goldgehalt zu prüfen hat — von allen unerprobten Dramatikern ihre neuen Werke gesendet würden. Je drei dieser Richter, deren Wahl dem Autor natürlich nicht bekannt sein dürfte, prüfen seine Arbeit und händigen ihm ein schriftliches Urteil ein. Der weitaus größte Teil der Produktion — mindestens neun Zehntel — ist vollständig talentlos und kommt für eine Aufführung

schon infolge seines hilflosen Dilettantismus nicht in Betracht. Dennoch versperrt er, durch seine erdrückende Masse, den Ernsthaften und Begabten den Weg. Mindestens tausend unmögliche Stücke dringen jährlich in die Kanzleien, ärgern und verbittern die Dramaturgen, und geben den Direktoren die erwünschte Gelegenheit, auch die begabten Autoren mit dem Hinweis auf die „Menge des Einlaufs" hinzuhalten und zu ermüden. All dies würde durch die „dramaturgische Zentralstelle" unmöglich. Das wertlose Zeug würde nicht mehr hunderten, sondern nur noch drei Menschen die Zeit stehlen. Denn da die Richter in ihren Gutachten die Untauglichkeit der Arbeiten feststellen würden, so fänden diese in den Kanzleien **a limine** ungelesen Rücksendung. Stücke aber, die ohne die Urteile der Zentralstelle einliefen, kämen als offenkundig dilettantisch gar nicht mehr vor die Augen des Dramaturgen. So wäre die schlimmste Verschwendung geistiger Spannkraft durch die Anwendung des ökonomischen Prinzips der Arbeitsteilung im modernen Theater doch endlich beendet.

Die Kosten eines solchen Amtes wären keineswegs beträchtlich und durch eine Umlage auf die Direktionen, denen damit soviel Arbeit erspart würde, leicht zu decken. Aber selbst wenn die Autoren für die Prüfung ein paar Mark zu zahlen hätten, brauchte man nicht allzu ergrimmt zu ein. Sie verlieren jetzt mehr an Kopien und Porto, ohne daß ihre Ausgaben den erwünschten Zweck förderten. Vor allem aber würden sie ihre Zeit und Hoffnung nicht unnütz vergeuden und hätten, wenn einige Theaterpraktiker ihren Arbeiten unbeeinflußt Theaterqualitäten zugeschrieben hätten, bei den Direktoren doch immerhin mehr Aussicht auf eine Aufführung. Freilich müßten die Leiter der „Zentralstelle" nicht Schreibtischliteraten, sondern auch Leute vom Bau — frühere Direktoren und Schauspieler — sein. Denn niemand verachtet der Direktor mehr als den Literaten, den er höhnisch den „Kenner" nennt. Sicherlich ist dieser Hohn ungerechtfertigt: denn die Ehrfurcht vor der Trivialität verbürgt den Erfolg nicht mehr als ein durchgebildeter Geschmack. Auch die Höflinge der Majestät Publikum erzürnen ihren Herrn. Aber das hindert nicht, daß für den richtigen Theaterfachmann Kritiker und Dichter unverständige Laien bleiben, während er selbst die hohen Weihen der Bühne empfangen hat, den Kulissenjargon redet und in den erbärmlichen Nichtigkeiten der Rapporte, Agenturen, Schlager und „Stellungen" während der Szene aufgeht. Auf dieses Vorurteil der das Theatergewerbe Betreibenden müßte also unbedingt bei der Zusammensetzung der „Dramatischen Zentralstelle" Rücksicht genommen werden. Für einen Direktor ist sein emeritierter Kollege aus Erlangen unter allen Umständen eine größere Autorität als Sainte-Beuve.

Aber es genügt nicht, den Theaterleitern das Können zu erleichtern, man muß auch ihren Willen antreiben. Und hier gibt es nur die

Mittel eines mehr oder minder sanften Zwanges. Zuerst indirekte. Das Publikum könnte durch lebhaftes Interesse, die Kritik durch ausführliche und wohlwollende Besprechung Uraufführungen fördern. Darauf ist aber nicht zu rechnen. Das Publikum wartet den „Erfolg“ ab und beugt sich willig der Autorität der bekannten Namen. Seine eigene Nichtigkeit dunkel empfindend, prägt es nur ungern neue Werte, traut überhaupt seinem eigenen Geschmack nicht: wer möchte auch der Dumme sein und sich begeistern, um am nächsten Tag sich des Unverständnisses zeihen zu lassen? Der Kritiker wieder kann an einen unbekannten Autor, der noch keine Partei von Verehrern um sich gesammelt hat, seine ganze Schärfe und sein Temperament zeigen. Im Theater wird, wie überall sonst, der Schwächste am stärksten belastet. Nun hat jedes Stück Fehler, muß ein jedes mindestens die Vorzüge entbehren, die nur einer entgegengesetzten Art eigentümlich sind. „Macbeth“ ist nicht innig, die „Wildente“ nicht liebenswürdig, der „Einsame Weg“ nicht spannend, und „Cyrano“ hat keine Tiefe. Fordert man von einem Werke, was es nicht hat und seiner Natur nach nicht haben kann, so kann man auf die gerechteste Art von der Welt ungerecht sein. Doch hier rühren wir an das geheimste Laster der Kritik . . . Niemand leidet unter ihm schmerzlicher, als der unbekannte Autor, den die Gunst eines seltsamen Zufalls auf jene Bretter brachte, die, wie im Interesse deutschen Lebens gehofft werden kann, in Deutschland nicht die Welt bedeuten.

Versagen also Publikum und Kritik, so müßte die Hilfe anderswoher kommen. Nicht von Preisgerichten selbstverständlich, wo schmächtige Begabungen unter der Last außerordentlicher Erwartungen zusammenbrechen. Aber doch auch von einer außerhalb des Theatergetriebes stehenden Gewalt. Ich denke an obligatorische Uraufführungen, die sämtlichen höfischen, städtischen oder subventionierten Bühnen von ihren Förderern auferlegt werden. Fast in sämtlichen größern Städten Deutschlands befinden sich Theater in einem solchen Abhängigkeitsverhältnis. Wenn man diese „unmoralischen Anstalten“ zum Unterhalt einer kostspieligen Oper nötigen kann und die Preise der Plätze bestimmen darf, dann wäre es auch eine Leichtigkeit, in jene Verträge eine Bestimmung aufzunehmen, die — je nach der lokalen Bedeutung — die Theater zu vier bis acht Uraufführungen in der Saison verpflichtet. Nur wenn die Direktoren neue Stücke aufführen müssen, werden sie sie lesen und prüfen mit dem Wunsche zu finden. „Wer sucht, der findet,“ nicht wahr? Wie wenig müssen also unsre Direktoren gesucht haben!

Dank der „Dramaturgischen Zentralstelle“ wäre die Mühe den Theaterkanzleien wesentlich erleichtert. Vielleicht könnte auch das Gesetz den Wagemutigen helfen und für Uraufführungen — besonders von überhaupt noch nicht aufgeführten Theaterdichtern — niedrigere Tantiemensätze (etwa fünf und sieben Prozent) bestimmen. Darin läge eine Prämie

für alle jene, die bestrebt sind, der Bühne neue Talente zu gewinnen, und zugleich ein Strafgeld für die erstarrte und geistlose Routine jener, die unser Theaterleben zum Monopol einiger renommierter Syndikate gemacht haben.

Ich habe hier nur die Grundzüge einer Reform skizziert. Einzelheiten, so verlockend es auch wäre, sie zu erörtern, ließ ich unbeachtet. Daß die Voraussetzungen der Reform von „Theaterpraktikern" (gibt es ein abscheulicheres Wort? . . .) geleugnet werden können, weiß ich wohl. Sie werden sagen: „Die Direktoren sind glücklich, neue Talente zu entdecken." Antwort: Zweifellos, wenn man ihnen den Erfolg garantiert. Aber um solche Entdeckungen zu machen, müßten sie ins weite Land der Manuskripte reisen. Und sie reisen nicht. Haben auch meistens nicht den Kompaß des Geschmackes . . . Zweite Entdeckung: „Jedes wahre Talent bricht sich Bahn. Es gibt keine unentdeckten Talente." Antwort: Dies ist eine Heuchelei, mit der das schlechte Gewissen sich gern tröstet. Es ist nicht wahr, daß jene, die ermattet auf der Straße des Ruhms zusammenbrechen, weniger stark sind. Sie sind vielleicht nur feiner organisiert. Das Talent des Erfolges — kräftige Gesundheit, biegsamer Rücken, starke Ellenbogen, boshafte Zunge und verführerische Augen — muß durchaus nicht mit dem künstlerischen Talente verbunden sein. Aber seht euch selbst die Glücklichen an, denen beide Gaben wurden, wie kommen sie an? Erschöpft von Anstrengungen, verbittert und verbraucht.

Neue Töne, neue Farben, neue Menschen braucht das deutsche Theater. Eine Reform müßte alle gefesselten Kräfte entbinden. Reich und bunt müßte es werden. Witz und Sehnsucht und Ehrlichkeit und Zorn — das alles ist da, muß da sein: denn es ist im Volke. Vielleicht schreiben es viele nicht, angeekelt und hoffnungslos. Denn es müssen hundert Napoleons geboren werden, damit einer ein Napoleon wird. Und das ist schlimm — nicht nur für die neunundneunzig, sondern für die Welt.

Aber wo ist er — der hundertste? . . . .

Wien. **Dr. Ludwig Bauer.**

Eine Theaterdirektion hat in erster Linie danach zu trachten, daß ihr Repertoire mannigfaltig sei, mannigfaltig in der Gattung: heute Tragödie, morgen Komödie; und innerhalb dieser wechselnden Gattungen auch Abwechslung der Dichter. Dadurch wird der Anteil des Volks lebendig und, was von besondrer Wichtigkeit ist, es wird frisch erhalten. Neigung zu Manieriertheit wird vermieden und die immer träge machende Hingabe an Modeformen wird unterbrochen. Laube.

Dramatischer Nachwuchs.

IV.

Von der Entwicklung des dramatischen Stils in Deutschland wollen wir handeln, und wenn wir im Verlauf dieser rein ästhetischen Untersuchung auf die Produktion Frank Wedekinds zu sprechen kommen, so geht uns dabei all das an sich so Merkwürdige im kulturellen, philosophischen Gehalt seiner Werke nichts an. Nur das mag doch hierher gehören: es mußte wohl solch ein dezidierter Nichtchrist, ein so willensstarker Erotiker, solch ein inbrünstiger Verehrer der schönen sinnlich-sinnvollen Bewegung der Körper sein, in dem das Gefühl für die innerlich gegründete Technik des Dramas wieder auferstand; denn das Drama ist unchristliches Handeln und Kämpfen, leidenschaftliches Begehren und Haschen, sinnlich-bewegter Körperausdruck geistiger Inhalte. Ein solcher Mann mußte es also wohl sein, der den Kern des dramatischen Stils für Deutschland wieder entdeckte.

Kein Mensch von einiger stilgeschichtlicher Bildung kann Wedekinds Kindertragödie „Frühlings Erwachen" lesen, ohne aufs allerstärkste an die Art der Sturm- und -Drangdramatiker erinnert zu werden. Es ist die gleiche seltsam keusche Sinnlichkeit der Sprache, die gleiche Fülle der Bilder, die wie halb aufgebrochene Knospen aus jedem Satz hervorscheinen, die leidenschaftliche Energie der Charakteristik, die bald (im Munde der Gymnasiasten) bis zum barocken Bramarbasieren, bald (im Munde der „Pädagogen") bis zur Karikatur führt. Im ganzen aber bleibt bei aller Stärke der Stilisierung die Grenze der realistischen Illusionsmöglichkeit gewahrt. Und alles durchzittert die lyrische Stimmungskraft des großen Dramas, die vom ersten Worte an in der Ahnung der Katastrophe unsre Nerven erbeben läßt. In harten, festen, großzügigen Linien ist der dramatische Antithesenbau hingerissen. Hart steht, Szene auf Szene, die Welt der blödsinnig gewordnen, verwesunggrinsenden, mörderischen Konvention wider das keimstarke, erlösungschreiende Leben. Und unter den Jungen wieder das kampfvolle Widereinander, das dämonische Aufeinanderzu der Geschlechter, und unter den Knaben wider in tief erhellendem Wechsellicht der sentimentale Schwärmer, der zu Grunde geht, und der energische Realist, der überwindet. All dies stürmt, gleich einer Kette von Schlachten, vorüber in Dialogen von wilder Ergriffenheit — Dialoge, die oft genug unbekümmert um alle Wirklichkeitsillusion von Hauptsache zu Hauptsache hinüber schnellen und so das Wesentliche in epigrammatischer Wucht mit wütender Deutlichkeit emporschleudern. Eine selige Maßlosigkeit, eine wild verschwendende Unreife steckt in diesem Stück. Freilich trägt dies geniale Werk schon

all die Keime in sich, deren Entfaltung später die Kraft Wedekinds zersetzen sollte, und seine theatralische Unmöglichkeit, die in der rechten Manier der Sturm- und-Drang-Künstler souverän zur Schau getragne Verachtung des Bühnenmöglichen ist doch noch ein Zeugnis einer gewissen Unreife. Denn der reife Dramatiker hat stets begriffen, daß erst das dargestellte Drama ein sinnvolles Ganze ist, und es ist die Unreife genialischer Jungen, die ein Problem, das zu lösen ihre Kraft noch nicht ausreicht, für unnötig und falschgestellt erklären. Hier führt der Shakespeare-Enthusiasmus die jungen Dramatiker zu einem Irrtum: sie glauben, die Form des Meisters nachahmend, die Forderung der bestehenden Bühne übersehen zu dürfen — und vergessen dabei, daß Shakespeare seine dramatische Form schuf grade durchaus in Betrachtung der Ansprüche der damals bestehenden Bühne! Die Entwicklung zum theatralisch Möglichen wird deshalb beim wirklichen Künstler stets zugleich eine Festigung und Vertiefung seines dramatischen Formgefühls bedeuten. — In diesem Sinne stellt Wedekinds „Erdgeist" noch einen Fortschritt über die Kindertragödie hinaus dar, obwohl er an Fülle lyrisch-dramatischer Details, an Reichtum latenten Lebens, an szenischer Stimmungstiefe das frühere Werk schon nicht mehr überall erreicht. In einem ungeheuern Crescendo steigen diese vier nun auch theatralisch vorzüglich verdichteten Akte auf. Das Thema ist — grob gesagt — der Verzweiflungskampf des Cerebralsystems gegen den nervus sympathicus. Das Geschlecht in Gestalt des dämonisch unschuldigen, arglos teuflischen Weibes vernichtet eine ganze Generation von Männern, die mit ihrem Gehirn das Leben erfassen und beherrschen wollen. Dieser Kampf gestaltet sich in Dialogen, die bis in die letzte Silbe hinein dramatisch, d. h. kämpferisch sind — jeder Satz saust gleich einer stahlkalten Klinge durch die Luft. Was wir als das eigentliche Wesen des Dramatischen erkannten, das „Rechthaben" aller Teile (denn die tragische „Schuld" ist keine ethische, sondern eine metaphysische d. h. angeborne), das ist hier rein und stark entwickelt in der seligen Verbrecherunschuld der Lulu und in der verzweifelt wahllosen Getriebenheit ihrer Opfer. Weil beide Teile müssen, darum ist ihr Zusammenstoß so großartig, so furchtbar wie ein Naturschauspiel. Und dieser Zusammenprall symbolisiert sich von Akt zu Akt in immer gewaltigeren Bühnenbildern. Der letzte Akt hat bereits in seiner stilistischen Kraft, in der refrainartigen Häufung der gleichartigen Fälle zu einer Szenenwirkung ungemein suggestiv auf die junge Generation gewirkt — wohl ein halb Dutzend zum Teil noch unedierte ernsthaft talentierte Opera sind mir bekannt, in denen das Vorbild dieses Aktes formal bestimmend eingewirkt hat. Das scheint mir durchaus erfreulich. Denn was theatralisch verweichlichte Geister hier grotesk, exzentrisch, karikiert nannten, das war (von Einzelheiten abgesehen) nichts als die Neugeburt eines starken, entschieden dramatischen Stils.

„Wenn man in den großen Dramen Wedekinds unnötig viel Groteske, Karrikatur suchte, so lag das freilich daran, daß viele den Autor erst kennen lernten, als schon Werke von ihm vorlagen, in denen tatsächlich aus dem Dramatiker Wedekind ein pathetischer Groteskkünstler geworden war. In den bisher betrachteten Dramen Wedekinds bildete die Lebensbasis das fanatische Pathos eines Antimoralisten, das mit der epigrammatischen Bildkunst eines großen Cynikers zusammenwuchs zu organischen Kunstgebilden von stärkster dramatischer Stimmungskraft. In seinen spätern Bühnenwerken hat man die Teile reinlich in der Hand — das pathetische Feuilleton und den cynischen Witz — fehlt leider nur das belebende Band: Das Künstlerische!

In dem ganz groß angelegten Trauerspiel „So ist das Leben" sind alle nicht burlesken Szenen, von einem qualvoll nüchternen, tendenziös pathetischen, rein gedanklichen Dialog erfüllt. Der Stil erinnerte mich lange ungemein an irgend etwas — schließlich fand ichs: an jene Prosaskizzen des Schillerschen Nachlasses ward ich erinnnert, in denen die wichtigsten Gespräche des „Demetrius" flüchtig vorgezeichnet sind. Also dramatischer Rohstoff, rein gedanklich fixiertes Material, dem die eigentliche sprachliche Verdichtung, die lyrisch-dramatisch zwingende Gestaltung des Künstlers fehlt! In einem kalten, sachlich korrekten, wirkungslosen Deutsch stehen die Reden dieser Menschen da: gut geschriebene, geistvolle Artikel — nichts weiter. So schon in der Königstragödie, so in der totgeborenen „Hidalla", so in dem ganz abstrakten „Totentanz". Und daneben steht kraß, unverbunden: der szenische Witz — der Witz, der nicht wie das künstlerische Epigramm in die Gründe großer Kontraste hinableuchtet, sondern sich begnügt den äußern Effekt aus einem schrill outrierten Widerspruch herauszuschlagen. Schon in des „Erdgeists" zweitem Teil, in der „Büchse der Pandora", verdrängt der Witz das epigrammatische Symbol. Das Spiel mit den fallenden „Jungfrau-Aktien" im zweiten Akt ist brüsk angehängter Spaß — nichts mehr. Und dann die vielbestaunte Dreisprachigkeit in den drei Akten dieses Stücks: was ist sie anders als ein durch und durch unkünstlerischer Witz! Der Künstler wird in seiner einen Muttersprache so gestalten, daß man fühlt: hier wird die Sache der ganzen Welt, aller Nationen, aller Menschen verhandelt — es ist das Verfahren eines Groteskomikers, dies Gefühl dadurch erwecken zu wollen, daß er bald deutsch, bald französisch, bald englisch spricht und so die tiefste Wurzel der Dichtkunst, die aus dem Mutterboden einer Sprache herauswächst, zerreißt. Dennoch bringt die „Büchse der Pandora" in ihrem düsterprächtigen Schlußakt zum letzten Mal sprachliche Stimmungswerte, starke szenische Sinnbilder von Wedekind. Dann giebt es nur noch selten künstlerische Nachblüten in seiner Produktion — etwa die Szene unter dem Galgen in seinem Königsspiel. In „Hidalla" ist alles, was nicht langweilig ist, nur witzig, und der jüngst

publizierte „Totentanz"*) ist gradezu ein Schulbeispiel der neuern Wedekindchen Kunstlosigkeit. Nüchtern geistreiche Artikelreden verbinden folgende Witze: Eine Dame vom „Komitee zur Bekämpfung des Mädchenhandels" erkennt als Wurzel ihres Tuns unbefriedigte Geilheit, der Mädchenhändler zeigt sich als schwärmerischer Idealist der Sinnenlust, gleich darauf erkennt er sich aber als Trottel, weil das selige Freudenmädchen, an das er glaubte, sich als arme halbtolle Masochistin entpuppt (dritter und vierter Witz) und schließlich (fünfter und letzter Witz) erschießt er sich, um den Liebesausbrüchen der ältlichen Jungfer vom Sittlichkeitsverein zu entgehen. Das sind nirgends mehr Lebensdinge von sprachlicher Kraft zu stilistischer Wirkung zusammengeballt — das sind unmögliche, illusionslose Witze, die einen blendend paradoxen Leitartikel illustrieren, und die man deshalb nicht ganz rein genießen kann, weil sie zum Teil nach der kleinlichen Lust des Bohemiens am „Epatez les bourgeois!" schmecken. Wohl steckt noch eine große imposante Galligkeit hinter dem wüsten erotischen Nihilismus dieses „Totentanzes" — aber diese Grundmeinung ist eben nicht mehr in künstlerische Formen umgesetzt; sie ist brüsk, pathetisch oder witzig, ausgesprochen! Kulturpsychologisch ist natürlich auch noch der neuste Wedekind höchst interessant und bedeutsam — für die dramatische Kunst kommt er nicht mehr in Betracht.

Grade wer so durchdrungen von der Bedeutung der großen künstlerischen Schöpfungen Wedekinds ist, muß aufs energischste ablehnen, daß die jüngste kraß subjektive Entwicklung seines Stils für die dramatische Kunst irgend eine Bedeutung habe. Ich sehe hier nichts als ein Zerfallsprodukt, interessant schillernde Verwesung, zuchtloses Auseinanderschlottern eines sehr großen Talents. Die Kaffeehausbohème, die diesen großen Dichter ruiniert hat, soll uns nicht seine nunmehrige Impotenz als neusten dramatischen Stil aufreden wollen!!

Ich ließ die Frage offen, ob Hofmannsthal uns noch ein wirklich großes Drama zu schenken habe — bei Wedekind kann ich leider diese Frage ziemlich sicher verneinen. Dennoch: „Frühlings Erwachen" und „Erdgeist" werden in den eisernen Bestand der dramatischen Litteratur übergehen. Und was mehr ist: er hat bisher am weitesten den Weg beschritten, auf dem man das neue Drama finden wird — denn, ehe er über frostigem Witz kalte Gespräche aufführte, hat er uns gezeigt: wie man aus dem Brennstoff des tragischen Epigramms die Glut des dramatischen Dialogs auflodern läßt.

Julius Bab.

---

*) **Nr. 183/184 der „Fackel", herausgegeben von Karl Kraus, Wien.**

Berliner Theaterkritiker.

IV.

Arthur Eloesser.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift drückt mir vertrauensvoll einen Band Essays „Literarische Porträts aus dem modernen Frankreich“ (S. Fischer, Berlin) in die Hand, macht meine im Unterbewußtsein schlummernden Erinnerungen eines leidlich eifrigen Lesers der „Vossischen Zeitung“ mobil und verlangt von mir eine Analyse von Arthur Eloessers menschlicher und kritischer Persönlichkeit. Solch gewiß liebenswürdigem Ansinnen steht man zunächst ein bischen als verblüffter Psychologe gegenüber. Man sieht sich vorerst einmal in sich selbst und dem andern nach gewissen Berührungspunkten und innern Beziehungsnotwendigkeiten um. Wenn ich offen sein soll, hat Eloesser allerdings bisher ein wenig an der Peripherie meines Interesses gestanden; aber andrerseits habe ich seinen Essay-Band mit Genuß und Belehrung gelesen, und über seine klugen, in knappen, klaren Strichen fast immer das Wesentliche packenden Aufsätze und Kritiken habe ich mich in den meisten Fällen gefreut. Freilich: genügt dies, um jene innre Nötigung nachzuweisen, ohne die man, wenn man die Dinge sehr genau nimmt, eigentlich nicht schreiben sollte? Doch die Finessen der literarischen Selbstprüfung in Ehren: sind wir nicht mit der Zeit ein bischen allzu ängstliche Seelenfieber und Ich-Behorcher geworden, haben wirs nicht allzu sehr verlernt, „die Poesie zu kommandieren“, aus kleinen Anstößen große Notwendigkeiten zu entwickeln, um aus der Fülle dunkelquellenden Eigenlebens den Zwang zur Vision zu schaffen?

Übrigens hat der Herausgeber wirklich keinen schlechten Instinkt gehabt. Denn wie man auch über Eloesser denken mag — ich selbst kann ja hier nur die mir bekannt gewordnen wenigen großen Umrisse seines Wesens zeichnen — jedenfalls steht er von den teilweise so sympathischen, gebildeten, urteilsfähigen und originellen Männern, die in periodischer Wiederkehr Berlins ästhetische Kultur beleuchten, dem Geist unsrer Zeit mit am nächsten. Oder schärfer und eindeutiger gesagt: den vorwärtsdrängenden und umgestaltenden, also den eigentlich produktiven Geisteskräften dieser Zeit, in die wir nun einmal zu Glück und Not, als Enkel, aber hoffentlich auch als Ahnen, hineingestellt sind. In solch gutem Sinne ist Eloesser modern, bringt er der eigentlichen Neubildung des Typus Mensch, wie sie gleich stark durch eine immanente Bewegungstendenz und durch äußere Umwälzungen bedingt ist, die entsprechend empfänglichen und verfeinerten Organe entgegen. In all seinen Kritiken vibriert jene nervöse Reaktionsfähigkeit, die der stumpfen Epidermis des literarischen Konservativen wie der Plumpheit des Dutzendjournalisten

versagt ist. Ich halte ihn für keine starke und glänzende musische Persönlichkeit, deren Rhythmus und Leuchtkraft uns tiefe eigne Hypnosen und Ekstasen schenken könnte; er ist auch nicht eigentlich philosophisch und ästhetisch angelegt und geschult, kommt vielmehr von der Germanistik und Philologie her. Aber eben aus dieser Abweisung verwandter, befruchtender, freilich auch störender Potenzen erwächst ihm doch eine gewisse Einheitlichkeit des Gesichtskreises und eine spezifische Sicherheit des Instinkts. Weder die Politik noch die Philosophie noch das Feuilleton verwirrt ihm das Konzept; er ist mit ganzer Neigung Literaturforscher und Kritiker.

Also, alles in allem, eine intellektuelle Künstler-Natur, wie es der Kritiker ja sein soll und muß. Eloesser entspricht diesem Typus sehr gut, vielleicht zu gut. Seiner sichern Linie, die selten in leichtzitternden, beseelten Kurven, selten auch in phantasiespielerischen Arabesken vom Wesentlichen abirrt, merkt man in ihrer kühlen und virtuosen Beherrschtheit nicht allzu starke Spuren von innerm Chaos und Entwicklungskampf an. Ob er jemals mit der anspruchsreichen Totalität des Lebens, jemals mit der schmerzlichen Selbstberauschung künstlerischen Schaffens gerungen hat? Er gehört vielleicht deswegen nicht zu den interessantesten Kritikern, weil er so sehr Kritiker in Reinkultur ist.

Seine Stärke liegt nun einmal weder im Historischen, Philosophischen, Ästhetischen, noch auch in der geistesverwandten künstlerischen Reproduktion, sondern sozusagen in der Intellektualisierung literarischer Werte, der sondernden Auflösung und vermittelnden Umschreibung dichterischer Kristallisationen. Dabei ist er aber keineswegs eine unpoetische Natur, einer jener unerträglichen oberlehrerhaften Auch-Kritiker, die mit schulmeisterlichen Formeln die Poesie verledern; mag immerhin vielleicht ein leichtes Parfüm des germanistischen Seminars an seinen Essays haften geblieben sein, so ist er jedenfalls Künstler genug, um Kritiker, d. h. garnichts andres als eine eigentümliche Transformation des Künstlers sein zu können. Obwohl er sparsamer als viele unsrer impressionistischen Kritiker mit persönlichen Mätzchen und Stimmungsmittelchen arbeitet und anerkennenswerter Weise nicht um jeden Preis die Starkgeist-Allüre und das poetische Fluidum erstrebt, fehlt es seiner Kritik doch nicht an Anschaulichkeit, Plastik, Versinnlichungskraft, an feiner Abspiegelung dichterischer Züge, an knappen, treffenden, poetischen Bildern und Gleichnissen. Trotz alledem bleibt freilich jener Eindruck einer gewissen verstandeshaften Nüchternheit und Magerkeit bestehen, die, nochmals gesagt, nicht im Mangel des künstlerischen Grundgehalts, sondern eben in jener zu starken Intellektualisierung, jener ausgesprochnen Bewußtwerdung naiver Gefühls- und Anschauungs-Elemente, beruht. Soll man sich hier nicht mit der individualistischen Feststellung begnügen, sondern wieder mal den methodischen Urväterhausrat hervorsuchen, zum verwitterten Rüstzeug der Milieu- und Rassen-Theorien greifen? Man entschließt

sich nicht ganz leicht dazu. Denn man ist gegen die Stichhaltigkeit der großen theoretischen Zusammenfassungen mißtrauisch geworden, nicht zum wenigsten um des Unfugs willen, der mit ihnen angerichtet worden ist. Eine verzwickte Dialektik könnte den Zweifler allerdings grade wieder zur Theorie zurückführen. Grade weil Theorien ganz und garnicht in die Tiefe reichen, weil sie, wie Kunstwerke, schließlich doch auch nur trughaft-holde Gespinste der Illusion, gleißend-bedeutungs-volle Spiegelungen der Oberfläche sind, grade darum haben sie ihren lebenfördernden Irrtums- oder Beinahe-Wahrheits-Wert. Immerhin: Vorsicht ist dringend geboten! Ich vermesse mich nicht, mit Präzision festzustellen, wie weit berlinische Lokalnüchternheit und nicolaitisch-gesunder Menschenverstand auf Eloesser abgefärbt hat; er steht auf jeden Fall so hoch über dem Durchschnitts-Niveau, ist so sehr „Über-Berliner“, daß dieser „Milieu“-Faktor nicht allzu ernsthaft in Betracht kommt. Wichtiger ist schon der Einfluß der Rasse, obwohl auch hier vorschnelle Verallgemeinerung vom Übel ist. Unsern Nationalitätsfanatikern war die alberne Erfindnng des Rassen-Monopols vorbehalten; die Juden haben die Kritik aber ebenso wenig gepachtet wie irgend eine andre Rasse. Deutschlands größte Kritiker, die Lessing und Friedrich Schlegel, waren Vollblut-Arier. (Auch Adolf Bartels ist es ja!) Aber allerdings wohnen im jüdischen Volks-charakter eine gewisse orientalische Überfülle und Überhitze der Phantasie und eine Art intellektueller Kühle dicht beieinander, und diese Gehirn-Hypertrophie hat uns neuerdings eine am deutschen Geist genährte und in ihm wurzelnde jüdische Kritiker-Generation gegeben, die für unsre kulturelle Entwicklung von unschätzbarem Werte ist. Noch ist eben nichts Großes ohne irgendeine „Hypertrophie“ gewesen, ohne jenes Chaos, aus dem die Sterne geboren werden. Solche Verstandeswucherung schließt auch keineswegs, wie die schamlos-gemüttriefenden Volkstums-Apostel glauben machen möchten, das Gemüt aus. Immerhin hat die Sache ihre zwei Seiten: es fehlt diesem jüdischen Typus sicherlich an gesunder Körperlichkeit, an Gefühlsnaivität, an lebendig warmer Instinktfülle und Zeugungskraft. Es liegt etwas Indiskretes in dieser alle Fältchen der Seele durchspähenden Psychologen- und Dialektiker-Neugier, und das runde blühende Leben wird in die schleierlosen, eckigen und etwas gespenster-haften Abstraktionen der Geometrie gezwängt.

Man könnte endlich noch an den Einfluß der journalistischen Tätig-keit denken. Gewiß bildet sich auch der schriftstellerische Organismus in geheimnisvoller Mimicry nach den Bedingungen der Umgebung, in diesem Falle also des Zeitungs-Milieus und der Zeitungs-Praxis. Die Tages-zeitung gibt ihrem Kritiker, wenn er die nötigen Voraussetzungen dazu mitbringt, sicher eine gewisse Sicherheit, Anpassungsfähigkeit und Elastizität des Urteils und Stils — freilich auch eine gewisse Schnellfertigkeit und ein nicht immer angenehmes und unaufdringliches Machtbewußtsein, oft

auch eine impressionable Oberflächlichkeit, die selbst dringend der kritischen Korrektur bedarf. Eloesser, der der Literatur kritisch weit näher steht als dem Theater, hat nach meinen Erfahrungen immer die Würde eines gebildeten und geschmackvollen Journalisten gewahrt. Die große Leidenschaft und der heilige Zorn, die erst den Kritiker größten Stils machen, fehlen ihm, aber ebenso die kleinliche Rancüne der Gehässigkeit. Journalistische Entgleisungen sind wohl auch ihm passiert; aber es bedarf wohl des weitesten Intellekts und des größten Herzens, um selbst über seine eignen Ideale hinauszuwachsen und auf dem Gipfel geistiger und künstlerischer Kultur wieder durch Mitleid wissend zu werden. Ich wünsche der modernen Kritik mit in Gottes Namen noch verdoppeltem Kultur-Eifer doch ein Stück jenes reinen Thorentums . . . . . .

Aber der Teufel hole alle Theorie und Verallgemeinerung. Das Rätsel der Seele ist, wenn überhaupt, so doch nur individuell zu lösen. Wer so sehr Gehirn und Verstand ist wie Eloesser, ist freilch auch wenig problematisch; rätselhaft ist nur das Irrationale. Die Komplikationen der modernen Seele leben auch in Eloesser; sonst könnte er moderne Gebilde nicht schmiegsam nachfühlen und entwirren; aber er steht zu sehr darüber, um jemals in seinen Kritiken ganz sich selbst auszudrücken und uns gleichsam ein Stück eigenes substanzielles Seelenwesen in die Hand zu geben. Wirklich warm wird er eigentlich nur einmal in dem Essay über Zola, wo augenscheinlich die ererbten oppositionellen und radikalen Instinkte des jüdischen großstädtischen Bürgertums in ihm rebellieren. Aber man darf sich trotz dem Mangel an starken und glänzenden Eigenwerten doch seines energischen Blickes für das Wesentliche, seiner scharflinearen Ausdruckskraft, seines vielseitig eindringenden Verständnisses, Kunst- und Kulturgefühls freuen.

Kurt Walter Goldschmidt.

Das Fest auf Solhaug.

Dieses war der erste Streich. Die Königliche machte also ihre Drohung wahr und gab „Das Fest auf Solhaug“, die Oper von Wilhelm Stenhammar mit dem — ein mildernder Umstand — gekürzten Originaldrama von Henrik Ibsen als Textunterlage. Stenhammar — man denkt an Thor, den Gewittergott, an Berserker und nordische Raufrecken. Man hat läuten hören, daß Ibsens Jugendwerk wirklich in jener Welt spielt, wo Stierhörner brüllen, Bärenfelle die im Kampf gegen den Boden gestemmten Riesenschenkel umschlottern und Stachelkolben in die Schädel sausen, in jener Sagenzeit, die längst unter Bautasteinen und Hünengräbern träumt. Am Mittwoch erwarteten deshalb Suggestible bestimmt Groteskes, Übermenschliches, mindestens etwas Rauhbeiniges. Welche Enttäuschung!

Ibsen lieben oder verehren wir, ähnlich wie unsern „alten" Fontane, der sich auch aus einem Pharmazeuten zu einen Dichter aufgeschwungen hat, erst in seinen spätern Werken. Ibsen, den himmelblau schwärmenden Jüngling, lehnen wir ab. „Das Fest auf Solhaug" war im Grunde nur ein modischer Fußfall vor der im Jahre 1855 noch ganz und gar nicht abgesetzten Romantik. Das Stück ist ein Liebeslied in drei Akten. Margit, die Herrin auf Gut Solhaug, haßt ihren Protzen und Dummrian von Mann. Sie nahm ihn auch nur, weil ihre Jugendschwärmerei, der ruhmreiche Sänger Gudmund, ohne sie in die Ferne gezogen war. Dieser kehrt nun zurück. Keuschen Sinns wagt sie mit dem Gedanken an die bewußte „Dreieckigkeit" kaum zu spielen. Aber wenn ihr Gatterich stürbe! Von Leidenschaft und Gelegenheit verführt, füllt sie dem Saufsack einen Giftpokal: zu gütigem Gebrauch! Hier fällt das einzige Wort, das seinem Inhalt nach auf den Schöpfer von „Rosmersholm" und „Hedda Gabler" schließen läßt: „Ja, mir erscheint als höhres Gut das Glück, das erkauft ist mit Schuld und Blut." Doch getrost, Bengt stirbt zwar, aber anständiger, nämlich hinter den Kulissen in aller Ordnung an einer Streitaxt. Margit ist nun frei. Doch leider blieb ihre Liebe „ihrerseits". Gudmund ehelicht ihre Schwester Signe. Was vollführt nun dieses „Überweib"? Durch die offne Türe glitzert der Fjord .... Nein, sie „segnet die Liebenden", zieht die Mundwinkel herab und nimmt den Nonnenschleier. Dieser fischblütige Schluß, zu dem noch der für die Handlung unerforderliche „König" eine kaltpolitische Botschaft ausblöken läßt, hätte wohl auch ein stärkeres Werk von den „die Welt bedeutenden" in die Rumpelkammer zurückgeschleudert. Stenhammar, in dem ich schon dieser Textwahl nach einen „guten Kerl" vermute, wird auch als Komponist am jüngsten Tage nicht mit den Böcken links in die Hölle abfahren. Seine Kunst schmiegt sich an wie ein weißes, weiches Vließ. Sie entstammt den Bählämmchenwiesen der Mendelssohnschule, deren Blümchen bei uns schwere Wotansstiefel längst zerstampft haben. Merkwürdigerweise verfielen auch die andern tondichtenden „Nordmänner", die Gade, Hartmann und Grieg rettungslos der süß singenden Methode des „Frühlingslied"-Komponisten. Freilich, in dem so gemütlich verlaufenden „Fest" erschreckt mitunter der erste Tristanakkord und die barbarischen, die chromatische Tonleiter entlang gequetschten übermäßigen Walkürendreiklänge heulen auf. Sogar leibhaftige Leitmotive setzts. Aber, wie der Berliner sagt, „man bloß so duhn!" Zu dramatischem Leben, zu kontrapunktischem Widerstreit erweckt der Tonsetzer kein einziges. Alles bleibt hübsch plan: oben Melodie, unten Harmonie. Und welcher Wohlklang! Flirtende Violinen, balzende Violoncellos, kokette Klagen des englischen Horns, sonores Orgelsummen der Baßklarinette, alles das wirbt für etwas Unerlaubtes: für das genre ennuyeux .... Schade um die viele schöne Mühe des Orchesters und des Ensembles. G. S.

Der Kampf ums Weiß.

Mit listig selbstzufriedner Miene
sinnt Brahm im Direktionsbureau,
wie er den höchsten Ruhm verdiene —
dem Reinhardt geht es ebenso.
Und beide kommen plötzlich einig
zu einer Weisheit, gleichem Schluß,
daß von der Konkurrenz man schleunig
die Heldin zu sich angeln muß.
Der Reinhardt geht zur Else Lehmann,
zur Lucie Höflich geht der Brahm;
man zeigt so rein sich wie ein Schneemann,
bis man die gute Kraft bekam.
Und allsogleich auch an die Zeitung
schickt man begeistert die Notiz
von seiner Bühnenmacht Verbreitung.
Jetzt fängt die Tragik an des Lieds:
Denn voll Entsetzen findet Lucie,
daß Brahm sich indiskret benahm.
Das kränkt sie bitter, — und was tut sie?
Sie dementiert den schlechten Brahm.
Der läßt sich dieses nicht gefallen,
der Reinhardt sieht nicht müßig zu,
die Else dementiert — es wallen
die Leidenschaften ohne Ruh.
Wild durcheinander alle Hälse
schreien durchs Berliner Tageblatt.
Wer kriegt die Lucie? Wer die Else?
Wer setzt den grimmigen Gegner matt?
Die Menschheit mit gespannten Ohren
lauscht tiefbewegt dem Kampfgetos.
Wen hat das Glück sich auserkoren?
Und wer wird seine Heldin los?
Mög Gott, der Herr, es gnädig lenken!
Er führ den Kampf zu gutem Ziel!
Daß sich die Federn wieder senken
zu edlerem Theaterspiel.

T. Rottel.

Rundschau.

Holzbock und Blumenthal. „Tausend Kilometer von Berlin entfernt suche ich Erholung in der Ruhe und in der Schönheit der Natur, abseits vom Getriebe der Welt, in einem Heim, in dem die Freundschaft thront, bei Menschen, deren von den feinsten Empfindungen erfülltes Wesen die wohltuendste Heilkraft in sich birgt. Der Fluß schlängelt unten am Saume der Weinberge vorüber, auf denen die Rebenstöcke zu Zehntausenden in Reih und Glied sorgfältig gegliedert und abgeteilt aufsteigen bis zu den Höhen, von denen Lindenbäume, Tannen und Fichten herabgrüßen. Ein mächtiges renoviertes Schloß, ein Wahrzeichen vergangener Jahrhunderte und moderner Baukunst, erhebt sich in der Ferne gleich der Monsalvat in lichter Schönheit. Burgruinen ragen auf kahlem Felsgestein, idyllische Ortschaften mit Kirchtürmen und Alleen breiten sich an den Ufern aus, vor meinen Fenstern ein Garten mit zwitschernden Vögeln, mit bunten Pflanzen, mit köstlichen Gemüsen, mit schwerbeladenen Birn- und Nußbäumen in reifer Herbstpracht. Und inmitten all dieser Herrlichkeiten auf einsamem Hügel liegt das trauliche Heim, in dessen Frieden der Lärm von da draußen nur gedämpft hereindringt. Was sich auf dem Welttheater, was sich in der Theaterwelt abspielt, hier erfährt mans erst ein, zwei Tage später, wenn das eine Ereignis, das gestern noch so wichtig erschien, bereits vergessen, von einem andern verdrängt ist."

In welchem berliner Blatt wird so gedichtet? Im Lokalanzeiger. Welcher deutsche Schriftsteller dichtet so? Alfred Holzbock. Schwer von Birnen, Nüssen und Gemüsen kehrt er endlich heim, denn „jetzt ists vorbei mit der Ruhe in wohliger Abgeschiedenheit, jetzt heißts mitmachen all die Saisonschlachten mit ihren scheinbaren und wirklichen Siegen und Niederlagen". Vorher aber „muß man sich vertraut machen mit dem, was bereits war, mit dem, was da kommen mag". Und nachdem er am neunzehnten September sich und seine Leser damit vertraut gemacht hat, daß „Oscar Blumenthal, Max Dreyer, Franz von Schönthan usw. mit Novitäten im Königlichen Schauspielhause erscheinen, das der modernen literarischen Produktion auch den gebührenden Tribut zollen will", hat das Königliche Schauspielhaus bereits am dreiundzwanzigsten September Holzbocks Worten Hülsens Tat folgen lassen und durch die Aufführung von Blumenthals „Schwur der Treue" der modernen literarischen Produktion auch den gebührenden Tribut gezollt. Wer sich der sanft einlullenden Wirkung dieser Dichtung nur in den Zwischenakten hat entziehen können, würde gewissenlos handeln, wenn er ein Urteil abgäbe. Da aber die Leser eines Theaterblatts mit Fug verlangen werden, über Wesen, Darstellung und Eindruck einer neuen Blumenthalschen Dichtung unterrichtet zu werden, mögen mich für dieses eine Mal ein paar „maßgebende" Kollegen vertreten.

1. Wesen der Dichtung.

„Berliner Börsen-Courier."

Ein Versspiel, das im muntern Gang der Szenen, im melodischen Fluß der Sprache, im heiter-anmutigen Getändel, im graziösen Necken, im muntern Entwischen und Haschen an spanische Muster,

„Tägliche Rundschau."

Ein Versklingelspiel mit Kostüm und kulturgeschichtlichem Vorwand. Diesmal ist es der Fall Rembrandt . . . . . Daß der Rößl-Dichter dabei die gröbsten kunstgeschichtlichen Schnitzer macht, kommt

an Wilhelm Jordans graziöseste Vers-Komödien gemahnt, ist dieses neue Werk. Etwas wie die einschmeichelnde Weise einer alten Gavotte liegt über dem Stück, das mitunter wie dramatisierter Watteau erscheint. Eine fein ersonnene oder glücklich erhaschte originelle Grundidee, eine kecke und verblüffende These in zierlichen Verschlingungen fesselnd durchgeführt und zu einer überraschenden Pointe zugespitzt, das ist die erste Grundbedingung, die hier vollauf erfüllt ist. Ebenso wie die zweite: der muntere Fluß der kunstbeseelten Sprache, die gewinnende Melodie der Verse. Hier bietet Blumenthals dreiaktiges Lustspiel mehr, als man von einem normalen Werke dieser Gattung fordern darf. Hier verdichtet sich die Verssprache gelegentlich zur gehaltvollen Sentenz oder spitzt sich zur feinen Pointe zu . . Hinter dem anmutigen Spiel steckt aber auch ein Stückchen Ernst, der Niederschlag einer sorgsam durchprüften Lebenserfahrung, vielleicht sogar etwas von einer leisen, gedämpften Beichte.

nicht weiter in Frage. Diesem possierlichen Pointennimrod kommt es nur darauf an, irgend ein Moment, das nach etwas aussieht, als Musterkoffer aufzustellen, in dem sich dann, wie einer Mausefalle, einige Epigramme des Jahresnotizbuchs und unzählbare Reime fangen. Hat er das Wort Lilie gebraucht, so muß Familie darauf folgen und wir dürfen von keinem Schatten hören, ohne nicht sogleich auch von Rabatten unterhalten zu werden . . . Man weiß wirklich nicht, was man zu diesem Rattenkönig von Unsinn sagen soll. So trivial war Blumenthal bisher selbst in den Skatszenen seines „Weißen Rößls" nicht . . Den Schlüssel zu diesem Bild (der Meister mit Saskia auf dem Schoß) hätte unserm feinsinnigen Kunstkenner ein andres Bild der dresdner Galerie geben können: Simson, wie er den Philistern Rätsel aufgibt. Es bedeutete das ganze Schaffen Rembrandts: den Philistern Rätsel aufgeben — und es ist der große unfreiwillige Humor dieses Stücks, daß der mächtige Künstler noch heute, zweihundertsechsunddreißig Jahre nach seinem Tode, einem Philister Rätsel aufgibt.

2. Darstellung der Dichtung.

„Staatsbürgerzeitung."

Die Herren und die Damen entwickelten ein schönes, belebtes und charakteristisches Zusammenspiel.

„Berliner Tageblatt."

So manche übersehbare Schwäche des Werks trat ganz besonders zu Tage: durch die Darstellung, die dem Lustspiel gegeben wurde. Da war ein breiter und gespreizter Ton beliebt worden, der alles andre eher hat, als über die toten Stellen in der Handlung, über die Blässe der Charaktere und über trockne Verse hinwegzuführen.

3. Eindruck der Dichtung.

„Berliner Börsen-Courier."

Der Eindruck, den die interessante Zuhörerschaft von der Aufführung empfing, äußerte sich in den lebhaftesten Beifallsäußerungen und

„Tägliche Rundschau."

Der literarische Oscar erschien wiederholt (auf den ersten Handschlag schon war er da!) mit fettem, wohligen Lächeln vor der Gardine;

hundertstimmigen Zurufen, die den glückstrahlenden Verfasser nach jedem Akt mehrmals vor den Vorhang zitierten.

er wird an diese seine Leistung mit Stolz zurückdenken und noch oft, in süßer Erinnerung, indem er die Spitzen des Daumens und Mittelfingers zusammenlegt, sagen: „Feinstes Winterbuckskin war es!"

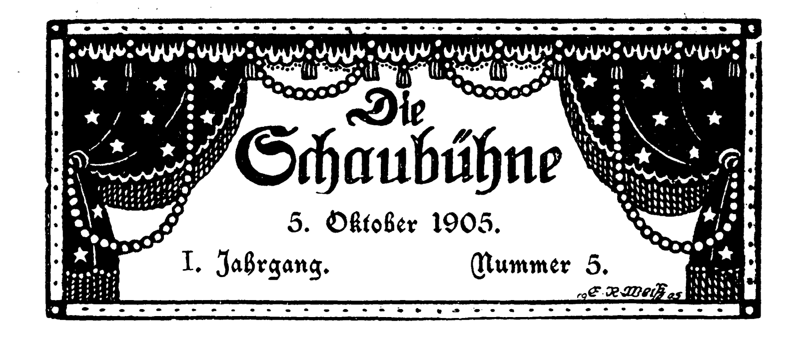
Nun weiß hoffentlich der liebe Leser, wo und wie. Sollte er dennoch unzufrieden sein, daß er um meine eigene Kritik der Dichtung gekommen ist und mich aufs Gewissen fragen, auf welche Seite ich meiner Vermutung nach gestanden hätte, wenn ich mich der sanft einlullenden Wirkung der Dichtuug zu entziehen nicht nur in den Zwischenakten vermocht hätte, so beklage ich zwar, daß er aus meiner langjährigen Tätigkeit kein zuverlässigeres Bild meines Geschmacks und meiner Neigungen gewonnen hat, bin aber entgegenkommend genug, ihm ausdrücklich zu versichern: immer auf der linken Seite, immer auf der Seite des Börsencuoriers und der Staatsbürgerin! S. J.

„Excellenz" Possart. Herr von Possart ist ein großer Schauspieler: wers noch nicht weiß, den lehrt er es jetzt. Nachdem er die Theatergeschichte mit einer Galerie eigenartiger Schöpfungen — so heißt es doch — bereichert hat, sichert er sich noch zuguterletzt eine machtvolle Steigerung, einen ganz einzigen Abgang. Nur noch eine Rolle wird er „kreieren", allerdings eine „Glanzrolle" im besten Betracht, nur von dieser noch wird er sein Wesen durchdringen lassen: er will fortan nur „Excellenz" mimen. Ja, wahrhaftig, es ist ihm damit blutiger Ernst: „Ade, Shylock, ade, Mephisto! ich habs geschworen." Und überlege Dirs: ist er nicht im Recht? Hast Du je gehört, daß ein Komödiant Excellenz sei? Unmöglich. Aber eine Excellenz Komödiant — warum denn nicht?

Die Sache ist freilich garnicht so scherzhaft. Ging da vor einigen Tagen durch die Zeitungen die Meldung, Herr von Possart sei bei seinem Rücktritt von der Intendanz des münchener Hoftheaters mit allerhöchstem Handschreiben eine Auszeichnung (der Geheimrattitel) zuteil geworden, „deren hoher Rang es nicht statthaft erscheinen lasse, daß Herr von Possart ferner noch im Kostüm an Bühnen außerhalb Münchens auftrete." Worüber soll man sich nun mehr wundern? Über Herrn Possart, der sich dieser Bedingung unterwirft? Oder über die Leute, die sie stellen? Heilige Logik: weil Possart ein bedeutender Schauspieler ist, wird er Excellenz, weil er Excellenz ist, darf er nicht mehr Schauspieler sein! Es kann also Ehre bringen, Komödie zu spielen, man kann es — wenns glückt — sogar bis zur Excellenz bringen. Aber halt! von da ab schlägt die Sache mit seltsamer Dialektik in Schmach um. Herr von Possart, fühlen Sie denn nicht, daß Sie damit Ihrer ganzen Vergangenheit ins Gesicht schlagen, daß Sie das Werk Ihres Lebens und die Summe Ihres Strebens verleugnen, verraten? Aber ich ereifere mich und mache mich wohl lächerlich damit. Excellenz-Sein ist mehr als Shylock-Scheinen, nicht wahr? Ob jenes freilich nicht mehr noch Schein ist als dieses?

Emil Geyer.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Neue Gedanken zum Drama.

1.

Es ist die vornehmste Aufgabe aller Ästhetik des Dramas, die Prädestination der dramatischen Form zur Aufnahme des Tragischen zu erweisen.

2.

Psychologisch motivieren und dramatisch motivieren sind Gegensätze.

3.

Aufgabe des Schauspiels, als einer deutlich von Tragödie, Komödie, Drama geschiedenen Form: das absolut einfache, in sich selbstverständliche, rhythmisch dahinrollende, schöne und bedeutsame Geschehen darzustellen.

4.

Man hat „dramatisch" definiert als gut vorbereitet. Schon Lessing hat die Überraschung im Drama bekämpft. Die psychologisch schärfste Analyse findet aber in allen dramatisch wirkenden Momenten einen gewissen Gehalt an Überraschung, der auch bei einem Drama, das man wiederholt sieht, wirksam bleibt und vom Dramatiker durch eine in sich widerspruchsvolle Abstimmung des Zuschauers erreicht wird; sie weist das, was man kommen sieht, wovon man sogar sicher weiß, daß es kommt, gleichzeitig irgendwie von sich, so daß ein vollkommner Dualismus des Empfindens eintritt. Wäre das gut Vorbereitete schon allein dramatisch, so würde das Dramatische sehr schwer zu verfehlen sein. Aber wir können sagen: dramatisch ist die gut vorbereitete Überraschung; sowie sie eingetreten ist, zieht sie aus der — im Moment des Eintretens noch nicht deutlich bewußten — Vorbereitung im kürzesten Augenblick ungeheure Eindrucksstärke. Eine ganz große Wirkung kann nur so erreicht werden. Das gewisse Zurückstutzen vor dem Überraschenden macht sofort, sowie die Vorbereitung zu wirken, das erst Überraschende zu überzeugen anfängt, in deutlich fühlbarem, verstärkendem Kontrast doppelt für den Eindruck empfänglich.

5.

Es ist ein Irrtum anzunehmen, daß es im Drama Entwicklung eines Charakters geben könne. Das ist Aufgabe des Erziehungsromans.

Aber das Drama kann freilich die Enthüllung eines Charakters geben bis in Tiefen, die er selbst nicht ahnte, die ihm von den Situationen entrissen werden. Das Bewußtsein eines Charakters von sich kann gewandelt, entwickelt werden; nicht aber der Charakter selbst.

6.

Der Dramatiker, der eine Handlung entworfen hat, empfindet die Charaktere wie Menschen, die vor einem bestimmten, ihnen selbst unbekannten Schicksal stehen.

7.

Ein jeder, selbst der frei erfundene Stoff, stellt Forderungen, die nicht zu umgehen sind, die erfüllt werden müssen. Man pflegt das Nichterfüllen solcher Forderungen mit „andrer Auffassung", „verlegtem Schwerpunkt" und Ähnlichem zu entschuldigen. Die alte Reimregel:

Ein jeder Stoff läßt sich dramatisch gestalten:
Man braucht sich nur nicht an ihn zu halten.

8.

Es ist die größte Wirkung der Katastrophe: wenn der Held selbst an das schlummernde Verderben rührt, daß es erwacht und über ihn hereinbricht.

9.

Die dramatischen Charaktere enthüllen sich dem Dichter langsam immer mehr, immer tiefer — wie Menschen im Leben.

10.

In der großen Leidenschaft wird das Handeln des Menschen schicksalhaft. Es wird von den aufgeregten Urkräften getragen wie vom Sturm. Der Wille wird ein dahingerissenes Geschehen. Hier hängt die Tragödie mit dem Kosmos zusammen.

11.

Ein Konflikt ist weniger durch die Tiefe oder die Unüberbrückbarkeit als durch die Wucht, die Summe der in ihm gebundenen Gegensätze fruchtbar für das Drama. Man kann geradhin von Konfliktsbelastung als dem wichtigsten Moment des Dramas sprechen.

12.

Die dramatisch technische Bedeutung der Nebenfiguren: sie sollen den Willen der Hauptfiguren im Widerstand deutlich machen, ihn — wie Prismen den Lichtstrahl — zerteilen und brechen; sie sind die Willensarme und die rückwirkenden Hemmungen im Organismus — wenn wir die Gruppen im Drama, deren Kopf und Herz die Hauptfiguren sind, einmal als einander bekämpfende Individuen ansehen wollen. Sie sind dramatisch, was der Monolog lyrisch ist: eine Aussprache des Willens mit sich selbst. Die Nebenfiguren im Drama sind wie Tasten an einem gewaltigen Instrument, die man spielen lernen muß.

Wilhelm von Scholz.

Hidalla.

Frank Wedekind hat in seinem vorletzten Drama „Hidalla" seiner Stellung zum Leben einen noch umfassenderen Ausdruck finden wollen als in seinen frühern Dramen. Er hat ihn nur dann gefunden, sobald man von dichterischem Ausdruck nicht eine Erschöpfung des Auszudrückenden verlangt, sondern bereit und fähig ist, einen künstlerischen Entwurf selber auszubauen.

In dreifacher Gestalt erscheint Wedekind diesmal: als Reformator, als Bekenner und als Künstler. Wäre die Dreiheit zur Einheit zusammengewachsen, wäre Wedekind auch als Reformator und als Bekenner Künstler und nicht bloß in Parallelfiguren und Nebenzügen, „Hidalla oder die Moral der Schönheit" wäre ein mächtiges Werk.

Die Moral der Schönheit ist das eine, was der Reformator Wedekind in starken Worten, aber ohne einen neuen Gedanken verficht. Unsre bisherige Moral war seiner Meinung nach auf das menschliche Wohl und Wehe gerichtet, also lediglich für den Armen erdacht; daneben müsse eine Moral für den Reichen geschaffen werden, deren höchstes Gebot die Schönheit sei. In alledem scheinen mir die ästhetisch-artistischen Bestrebungen der letzten Jahrzehnte, die aus England und Frankreich zu uns gekommen sind, nur eine anspruchsvollere Bezeichnung erfahren zu haben. Das andre, wofür sich der Reformator Wedekind einsetzt, nennt er selbst den Freiheitskampf der Menschheit gegen den Feudalismus der Liebe. Einfacher ausgedrückt: die Unberührtheit des jungen Weibes wird zu hoch bewertet; die Zeit ist nicht fern, wo die Lebensführung der Mädchen nicht mehr von der Gesellschaft überwacht werden wird, um ihre geistige und körperliche Entwicklung möglichst zu hindern, sondern um sie möglichst zu fördern. Vor fünfzehn Jahren liebte es die gute alte Laura Marholm, auf diese Weise und zum selben Ziel ihre Schwestern zu entflammen. Damals sprach man von Evas Sünde gegen den heiligen Geist, die nie vergeben wird, von der Sünde gegen ihr Geschlecht. So oder so: es ist nicht eben bestürzend, dergleichen heute zu sagen. Wertvoll wäre nur, es zu gestalten. Und da versagt Wedekinds Erfindung ebenso wie seine Charakterisierungskraft. Er hat sich einen Bund zur Verwirklichung seiner Ideen ausgedacht, einen Bund, dessen Mitglieder durch ein

feierliches Gelübde auf das Recht verzichten müssen, einander die Bezeugungen ihrer Gunst zu verweigern, und hat uns weder für diesen Bund noch für seine Mitglieder zu interessieren vermocht, sondern einzig für seinen Begründer.

Das ist, wie bei Byron, die eine durchgehende Figur mit dem Seelenleben des Dichters. Dort hieß sie Manfred oder Toscari oder Mazeppa. Hier heißt sie Marquis von Keith oder Nicolo oder Karl Hetman. Und immer heißt sie Frank Wedekind. Die Furcht vor der Möglichkeit, daß man eines Tages über dem Bänkelsänger und Karikaturisten den Dichter in ihm vergessen haben wird, treibt ihn wieder und wieder dazu, poetische Selbsteinschätzungen zu geben. „Mir ekelt in dieser kurzen Spanne Daseins vor Possenspiel". Und er allegorisiert sein wahres Leben mit seinen wirklichen Interessen und Konflikten, mit seinen Kämpfen und seinen Niederlagen. Ein verzweifeltes Gefühlsringen wird laut und lebendig. Der Adelsmensch hält der Gier und der Niedertracht nicht stand, wird von der Meute für wahnsinnig erklärt, um seines Wahnsinns willen von einem Zirkusdirektor umworben und erhängt sich daraufhin. Sein Verleger aber kann nach dieser Sensation den Namen Hetman wie ein Lauffeuer um die Erde fliegen lassen ... Hat Wedekind früher kalt und ungerührt auf das Treiben geblickt, so schmieden ihm hier siedender Ingrimm und Mitleid mit sich selber die dichterischen Waffen. Nur daß sie stumpf und unschädlich geraten sind, die einst geblitzt und geschnitten haben wie edle Damaszenerklingen.

Der zähe Trotz eines blasphemischen Zynikers gegen alles ce qui est demandé mag seinen Teil haben an der wüsten Formlosigkeit dieses Schauspiels. Unvermögen ist mindestens ebenso stark beteiligt. Ermattung ist es, wenn im Dialog der Plunder einen größern Raum einnimmt als die schillernden Arabesken, wenn die leeren Strecken sich viel weiter dehnen als die prickelnd übermütigen, wenn die Bälle, mit denen Wedekind jongliert, häufig zu Boden fallen und ebenso farblos sind, wie sie ehedem glänzend bunt waren. Auch die menschliche Menagerie macht diesmal wenig Spaß. Nur Wedekinds persönliche Antipathie gibt den Figuren Profil. Darum ist zu bedauern, daß ihm einzig der gaunerische Verleger Launhart zuwider ist. Der Kerl ist fest und faßbar geworden. Die andern verschwinden knochen- und umrißlos in einem dicken Nebel, in einem monotonen Grau-in-Grau

Diese Verschwommenheit könnte einen phantasmagorischen Charakter tragen. In ihr könnten die Gestalten auf ähnliche Art wesenhaft sein, wie die bleichen Seelen der Schattenheroen, die Odysseus in der Unterwelt aufruft, den homerischen Helden vor Troja gleichen. Wedekinds Gestalten sind aber, wie logische Schemata oder mathematische Zeichen, für die Einbildungskraft garnichts; sie sagen nichts als eben nur dies, daß sie nichts sind. Wenn der sklavische Naturalismus mit seiner überkonkreten Individualisierung einen Endpunkt der Kunst bedeutet und zum Handwerk hinabsinkt, so steht diese Kunstübung in entgegengesetzter Richtung vor einem Abgrund, worin die zu Mumien erstarrten abstrakten Gedankentypen liegen. Der Rückweg braucht Wedekind nicht erst gewiesen zu werden. Einsichtig genug läßt er in „Hidalla" einmal zu sich selber sagen: „Ihnen fehlt ein voller Pokal aus dem erfrischenden Quell, den nur das wirkliche Leben spendet".

. . . Warum wirkt dieses Werk im Buch ohnmächtig und auf der Bühne so mächtig, wie es seinem Schöpfer vorgeschwebt haben mag? Selbst auf der Bühne des neuen Kleinen Theaters, das den Willen für die Tat geben muß und wol immer wird geben müssen, wofern es nicht seine großen Schauspieler vorläufig noch im Verborgenen hält? Weil Wedekind sich selbst spielt. Auch hier scheint er sich über die Wirkung vorher klar gewesen zu sein; auch hierüber läßt er zu sich sagen: „Es ist ein großer Unterschied, ob Sie Ihre Lehren in Ihrer begeisterten Sprache zum Vortrag bringen, oder ob man sie schwarz auf weiß vor sich sieht. Was ist bedrucktes Papier gegen die Machtmittel der öffentlichen Rede!" Wedekind erreicht es, daß nicht bloß das kleinere, sondern auch das größere Publikum seine absonderlichsten Ansichten anhört. Er bannt — durch seine großen, von Leidenschaft sprühenden Augen, durch die lyrische Weichheit der Stimme, durch die melancholische Sensibilität seiner Bewegungen — mit der Macht und dem Nachdruck einer unwiderstehlichen Hypnose. Er weiß sich nach außen hin geheimnisvoll schreckend zu machen und das unterirdische Rauschen seines entfesselten Schmerzes vernehmen zu lassen. Er ist Grabstätte einer trüben Vergangenheit und reines Gefäß einer bessern Zukunft — ein Mensch, auf seiner Bahn unaufhaltsam vorwärtsgejagt durch Anlagen und Impulse, von denen wir nichts wissen, als daß sie allmächtig sind und tief begründet sein müssen. S. J.

Berliner Theaterkritiker.

V.

Julius Hart.

Seit Jahrzehnten nehmen die Brüder Hart in der berliner Theaterkritik einen hohen Rang ein. Sie sind eigentlich nie in Mode gewesen, haben nie als „tonangebend“ allgemeinen Einfluß geübt, aber ihr Wort hat stets die ernste Achtung aller gebildeten Theaterfreunde genossen und hat auf manchen vom jungen literarischen Nachwuchs stark und nachhaltig eingewirkt. Daß beide Brüder an vielseitiger Bildung, an stilistischem Können und an Ernst und Tiefe des Kulturgewissens unendlich das Niveau der Theaterreportage überragen, mit der gut zwei Drittel der berliner Presse von ahnungslosen Journalisten bedient werden, darüber ist kein Zweifel, und es brauchte hier nicht erst erwähnt zu werden, wenn es nicht gälte, die hohe relative Bedeutung der beiden festzulegen in einer Betrachtung, die gegen den absoluten Wert ihrer Leistung allerlei Einwände wird erheben müssen.

Die literarischen Produktionen der Brüder haben große Ähnlichkeit, und auch für den Geübten ist es nicht immer möglich, einen Heinrich Hartschen Aufsatz von einem Julius Hartschen zu unterscheiden. Doch schließlich, wenn man das Wesen der Hartschen Kritik erkennen will, so tut man besser, sich an Julius zu halten. Ob er der bedeutendere ist, will ich dahingestellt sein lassen — jedenfalls ist er der reinere Fall des Typus „Hart“. Bei Heinrich finden sich doch noch eher Konvenienzen und Biegsamkeiten, er ist um eine Schattierung mehr Sanguiniker und Opportunist, er hat auch zuweilen Humor; nicht nur eine gut stilistische Ironie von pathetischem Unterton, die Julius ebenso gut kennt, sondern wirklich freiere Lustigkeit, Spottlust eines Mannes, dem man wohl zutraut, daß er in heimlich festlichen Stunden auch über sich selbst lacht. Er hat ein wenig weltmännische Bonhommie, er ist ein Mann, mit dem sich reden läßt. Julius Hart aber läßt durchaus nicht mit sich reden, er ist stets preisend, zürnend oder spottend der Priester der Hartschen Idee auf hohem Kothurn. Er ist das Hartsche Pathos an sich. Wenn man unhöflich sein will, kann man sagen, er ist ein Stück Pedant und ein Stück Philister, freilich ein Philister des Antiphilistertums.

In der unverwirrbaren Sicherheit dieser Idee, der Starrheit dieses wuchtigen Pathos wurzelt das Wesen der Hartschen Kunstkritik in all ihren Vorzügen und all ihren Schwächen. Dies nämlich ist das Wesen der Hartschen Kritik: sie ist im Grunde nicht aus einer ästhetischen, sondern aus einer ethischen Leidenschaft geboren. Nicht jene sinnlich-seelische Ergriffenheit durch die Formen des Lebendigen, die zu neuer steigernder Gestaltung zwingt, nicht diese ästhetische Macht ist das erste und letzte

der Hartschen Welt- und Kunstanschauung. Eine spiritualistische Anschauungsweise, der Trieb, alle Dinge wertend zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzuordnen, bleibt die tiefste Kraft der Hartschen Psyche. Nun aber kompliziert sich der Fall außerordentlich dadurch, daß diese Denker der Kunst nahe genug stehen, um bei ihren kulturphilosophischen Wertungen das Künstlerische als obersten Wert anzusetzen.

Sie sind begeistert für die Kunst und glauben, sie seien von der Kunst begeistert. Das ist der Grundirrtum. Aber aus der leidenschaftlich hohen Meinung, die die Brüder von Wert und Bedeutung der Kunst haben, fließt zunächst all das Gute, was diese begabten Denker und temperamentvollen Stilisten für unsere literarische Entwicklung geleistet haben. Ein starkes und reines Gefühl für die Würde und Heiligkeit der Kunst war es, das sie zu Beginn der achtziger Jahre in die Schranken trieb zu den „kritischen Waffengängen" wider die zeitgenössische Literatur, in der die Poesie zu einem mehr oder weniger nachdenklichen Unterhaltungsspiel herabgewürdigt war. Daß die Kunst eine große schwerernste Lebensangelegenheit sei, das war es im Grunde, was in den „kritischen Waffengängen" so glänzend verfochten wurde. Aber wenn diesen prachtvollen Attacken, die den Vergleich mit Lessings ersten kritischen Waffentaten aushalten konnten, die entscheidende Schlacht nicht folgte, die der jungen Bewegung den Dienst der „Hamburgischen Dramaturgie" hätte leisten können, so lag das wohl daran, daß das eigentlich ästhetische Interesse der Harts zu gering war, daß sie statt in die Tiefen artistischer Erkenntnisse zu steigen, ihre Kraft zwischen halbdilettantischer Eigenproduktion und mehr als halbdilettantischer Religionsstifterei verzettelten. Immerhin hat sie der Broterwerb bei der literarisch-theatralischen Tageskritik festgehalten, und hier haben sie während der folgenden Jahrzehnte noch viel, und auch viel Gutes gewirkt. Das Beste war wohl, daß ihr hohes Gefühl vom wahren Wesen der Kunst sie davor bewahrte, die naturalistische Mode mitzumachen. Den rein relativen, sehr zweischneidigen Wert aller realistischen Errungenschaften, die Unzulänglichkeit all der neuen „Größen" immer wieder betont, immer wieder alle Probleme unter den kulturell weitesten, philosophisch tiefsten Gesichtswinkel geschoben zu haben — zu einer Zeit, wo außer den unsterblichen Schmöcken die intelligente Borniertheit der Schererschüler die Tageskritik machte — das bleibt das größte, nie zu vergessende Verdienst der Brüder Hart, vor allem aber des immer ernsten Julius Hart. Die ethisch-kulturellen, geistigen Elemente sind es ja vor allem, durch die Harts Natur am Wesen der Dichtkunst teil hat; wo diese also fehlen, wird er besonders empfindlich, scharfblickend und scharfsprechend sein. Und ebenso wird er dem Dichter ein besonders guter Interpret, bei dem diese philosophischen Elemente oft bis zur Gefahr der Kunstlosigkeit prävalieren. Hebbel hat in Deutschland bisher kaum einen so tiefen und

großzügigen Versteher gehabt wie Julius Hart. Eine Sammlung der Hebbelkritiken, die Julius Hart im Laufe der Jahre in der „Täglichen Rundschau" veröffentlicht hat, gäbe das weitaus beste Buch über diesen Dichter, das bisher existiert.

All dieses verdankt man der überwiegend kulturphilosophischen Richtung in der Kunstbetrachtung der Harts. Aber diese Richtung führt notwendig auch zu ernsten Gefahren. Während der wirkliche Ästhetiker im Kunstwerk nichts sucht als rein empfangenes, neugeborenes Leben, und jede Formulierung des Künstlers ihm wertvoll ist, die nur vom Leben kommt und wahrhaft zum Leben führt, gelangt der philosophische, ethischgestimmte Kopf leicht dazu, Kunstwerke nur gelten lassen, wenn er ihre spezielle Lebensformel als Beleg für sein denkerisches Wertsystem brauchen kann. Julius Hart, der große Kunstenthusiast, der das ewige Künstlergefühl, den monistischen, die Gegensätze verschlingenden Rausch zum höchsten aller Werte proklamiert hat — Julius Hart kommt mehr und mehr dazu, in ästhetischer Kritiklosigkeit starke Kunstwerke leidenschaftlich abzulehnen, wenn deren Stimmung seinem höchsten Wert widerspricht. Daß diese — soweit künstlerisch — gleichviel von welcher Absicht, welchem Inhalt erfüllt, in ihrer formalen Genesis doch auch den großen monistischen Ekstasen entstammen, übersieht er dann; statt der Gestaltungskraft wird die ethische Gesinnung erwogen — der leidenschaftliche Kunstfreund steht plötzlich als hitzig moralistischer Bekämpfer in sich reiner Kunstwerke da!

Zwar wenn Julius Hart, in einer großzügigen Kritik der „Gioconda" Gabriele d'Annunzio als Blutsbruder Richard Wagners und zugleich als Lohenstein-Marini redivivus, als verwesungschillernden Barockmenschen, als den Dekadenten par exellence ablehnt, so darf man ihm noch Beifall zollen. Aber in andern Fällen, zumal aus den letzten Jahren, ertrinkt die ästhetische Erwägung Julius Harts völlig in den Fluten des ethischen Pathos. Wenn er etwa die Erbärmlichkeit des „Sturmgesellen Sokrates" dartun will, so weist er nicht, wie das Alfred Kerr, sein kritisches Gegenspiel, so ausgezeichnet kann, Sudermanns gestalterische Impotenz mit kurzen entschiedenen Wendungen nach, sondern er ereifert sich schwer und gründlich über die Unselbständigkeit, Borniertheit und Verworrenheit der Sudermannschen „Weltauffassung". Das ist nun zwar auch eine gute und gerechte Tat, aber hier muß man lachen können, und das kann Julius Hart eben nicht. Deshalb nannte ich ihn einen Philister des Antiphilistertums. Vor allen Dingen ist dies Verfahren nicht das eines Kunstkritikers, es dient nicht dazu, das so förderungsbedürftige Gefühl des Publikums für spezifisch ästhetische (nicht kulturelle oder ethische!) Werte zu schärfen und zu heben. Von Bedenken dieser Art wird mancher vortrefflich geschriebene, geistvolle und ernste, ach zu ernste! und gründliche, ach zu gründliche! Aufsatz Julius Harts getroffen, auch

wenn er, wie bei Sudermann, sachlich im Endurteil das Rechte trifft. Nun gibt es aber zahlreiche Fälle, wo das zweifellos nicht mehr zutrifft, wo der ethische Bannerträger den nachfühlenden Kunstrichter völlig irregeleitet hat. Die beiden stärksten und originellsten Erscheinungen im jüngern dramatischen Nachwuchs Deutschlands, Frank Wedekind und Hugo von Hofmannsthal, hat Julius Hart z. B. ebenso verketzert wie Arthur Schnitzler, den begabtesten der etwas ältern Generation. Nicht ästhetisch gerichtet, ethisch verdammt hat er sie. Man lese einmal seine „Elektra"-Kritik. Eine Jeremiade von vielen Spalten beklagt den kulturellen Tiefstand, den das Erscheinen und der Erfolg eines so im Grauenvollen wühlenden Stückes bedeute. Ganz am Schluß wird in einer Zeile erwähnt, daß dies niedrig Grauenhafte doch künstlerisch ganz grandios gestaltet sei. Daß solche Gestaltungskraft, welchem Stoff auch immer zugewandt, ein höchst positiver Kulturfaktor ist, und daß man ganz gut behaupten kann: so vollendete Gestaltung grade sei die Überwindung, nicht der Sieg des tierisch Grauenhaften — das übersieht oder verschweigt Julius Hart im Eifer seiner Kultur-Predigt.

Eine innerliche Beziehung zu der besondern Welt des Theaters hat Julius Hart kaum je besessen. Er sieht die Bühne durchaus vom Standpunkt des Literaten, des Dichters aus, und so ist er, wie alle großen Dichter, im Grunde ein Feind der schöpferischen, selbstherrlichen Schauspielkunst: er will fügsame Diener am Wort des Autors. In der Grenze dieser freilich zu engen Auffassung hat Julius Hart auch als Kritiker des Theaters sehr Wertvolles geleistet. Sein auf das ewig Bedeutsame, heilig Sinnbildliche aller großen Kunst eingestellter Geist machte ihn zu einem heftigen, beharrlichen, selbst boshaftwitzigen Gegner der toten Meiningerei wie des kleinlichen Verismus, mit dem man in den letzten Jahrzehnten den Werken unsrer großen Dramatiker beizukommen suchte. Die unermüdliche Forderung eines großzügigen, sinnlich bedeutsamen Stils für die Darstellung der „Klassiker" ist wieder eines der Verdienste Harts. Aber im großen Ganzen ist das verhängnisvolle Übergewicht seiner philosophischen Überzeugung über seine ästhetische Einsicht im steten Wachsen begriffen. Immer unbekümmerter um den künstlerischen Anlaß, immer eintöniger singt er uns das Lied seiner erlösenden Verwandlungslehre.

Julius Harts Stil ist nie sehr nüancenreich, sehr wandlungsfähig gewesen; es war der leidenschaftliche Predigtstil einer stark lehrhaften Persönlichkeit, ein Stil, der mit einigen grellfarbig typisierten, nicht sehr realistisch ergriffenen Bildern und einer nicht sehr großen Zahl recht superlativischer Adjektiva eine im Grunde logisch starre Deduktion zu erwärmen strebt. Durch die Intensität des Ausdrucks konnte dieser Stil früher trotz seinem geringen Reichtum Wirkungen erzielen. Die immer stärker werdende Hingabe an die religionsstifterischen Unternehmungen,

daneben der sicherlich keinem Talent heilsame Übertritt in August Scherls viel und schnell druckendes Reich (aus den vergleichsweise aristokratischen Gefilden der „Täglichen Rundschau“) — all dies hat den Julius Hartschen Stil allmählich zu einer priesterlichen Formelhaftigkeit erstarren lassen, deren Monotonie manchmal erschreckend ist. Welche Sache auch verhandelt werden mag, das Verfahren ist stets das gleiche: die im Problem tätigen Gegenkräfte werden aufgewiesen, werden mit größerer oder geringerer Fixigkeit für identisch erklärt, und alsdann wird in immer gleichen Wendungen der Lobgesang auf die alles heilende Macht der „Verwandlung“ angestimmt, ad majorem gloriam dei novi. Bei einiger Übung kann heute jedermann über jedes beliebige Thema nach diesem Schema einen waschechten Julius-Hart-Artikel herstellen. —

Ich bin sehr bitter geworden, aber ich will doch nicht schließen, ohne zu bekennen, daß dies die Bitterkeit eines Renegaten ist. Durch viele und große Anregungen verpflichtet, war ich lange ein leidenschaftlich unbedingter Verehrer des Kritikers Julius Hart, bis mich die wachsende Erstarrung seiner Inhalte wie seiner Formen mehr und mehr die Grenzen und Schwächen seiner Eigenart erkennen lehrte. Aber noch heute erfüllt mich über alle kritische Ablehnung hinaus eine untilgbare Sympathie für diesen Mann, der, wie man auch die Tendenzen seiner Persönlichkeit beurteilen mag, doch wenigstens mit dieser Persönlichkeit hinter jeder Zeile, die er schreibt, leidenschaftlich entschieden steht. Mag sein mit fanatischer, mag sein mit pedantischer Leidenschaft; aber er ehrt die Kunst und die Kritik dadurch, daß sie ihm nie gleichgültig geübtes Handwerk, nie beflissene Publikumsbedienung — auch nicht feinsinnig selbstloser Dichterdienst ist — sondern mächtiger Ausdruck der eigenen Persönlichkeit — Kunstform.

Julius Bab.

Der Grund, warum sich bei uns kein nationales Theater bilden konnte: mehr als jede andre Kunststätte bedarf die Bühne, wenn sie sich zu höherer Existenz erheben soll, eines konstanten, die wirkliche Kritik des Volkes repräsentierenden Publikums. Nur wo das Theater von der unausgesetzten, feinsten Beobachtung der höher Gebildeten und zugleich von dem mehr oder weniger gereizten Beifallsgeschrei der Ungebildeten, welchen ihr wichtiger Anteil an der allgemeinen Kritik hier zuerkannt bleiben muß, kontrolliert wird und von ihr abhängt, kann es sich fruchtbringend entwickeln. Dies, soweit wir den Schauspieler in erster Linie in Betracht ziehen. Was den Dichter dagegen anlangt, so muß noch ein andres Element hinzutreten, welches ebenfalls nur große nationale Zentren zu liefern imstande sind: vor seinen Augen muß sich wirkliches politisches Leben in handelnden Charakteren entfalten, deren Tätigkeit nicht weniger offenbar ist und der Kontrolle dieses selben ausgebreiteten Publikums unterliegt.

Herman Grimm.

Zur Renaissance der Pantomime.

I.

Sie sagen, Dionysos sei tot, und mit ihm sei die dionysische Kunst gestorben. Aber die Kunst, jede Kunst, ist wie Dionysos selbst: von Zeit zu Zeit ersteht sie wieder. So ist es denn auch mit der Kunst des Tragischen, mit der Bühnenkunst. Sie wird immer wieder totgesagt und lebt immer wieder auf. Ab und zu entartet ja einer ihrer Zweige, verdorrt, und wird wohl gar vergessen, zu gunsten der andern, blühenden: Aber, siehe, an einem schönen neuen Frühlingstage treibt er neues Grün und lebt wieder auf. Dann sagt man wohl „wir haben eine neue Kunst". Aber es ist nur der alte, ewig junge Dionysos, der in neuer Form ersteht, der Totgeglaubte, Vergessene, Vielgestaltige, der wieder erscheint, in einer seiner Gestalten, in zeitgemäßer Verkleidung, um der Erde, den Menschen eine neue glänzende Träne und wohl auch eine neue Verklärung zu schenken ....

Das Wort Pantomime erweckt heute, besonders in Deutschland, bei den meisten stets nur eine Vorstellung von Harlekinade oder, im besten Falle, von Burleske. Oft sogar wird der Begriff in engste Verbindung gebracht mit der Gedankenreihe „Zirkus — Klown — Dummer August". Wenn die Leute auf einem Theaterzettel das ominöse Wort lesen, gehen sie entweder gar nicht hinein, weil sie wissen, daß „da nicht gesprochen wird" und befürchten, daß sie „die Zeichensprache nicht verstehen" werden; oder sie erwarten eine jener sogenannter Pantomimen, wo Akrobaten durch Schornsteine, Dächer und Fenster kaskadieren, bei deren Anblick man vor Lachen zerspringen soll: wenn dann aber einmal zufällig wirklich eine echte, ernste, künstlerische Pantomime aufgeführt wird, sind sie ganz verdutzt und kennen sich nicht aus. Mit der vorgefaßten Meinung toller Lustigkeit eintretend kommen sie wohl gar erst beim Fallen des Vorhanges darauf, daß „es" gar nicht so gemeint war. Weil sie lachen wollten — haben sie zu weinen vergessen und sind nun sehr böse, daß sie um ihre Mühe betrogen wurden; denn sie haben sich Mühe gegeben, zu lachen, wie sie sich andernfalls Mühe gegeben hätten, ernst zu bleiben und Tragik zu genießen. So schelten sie auf Dichter und Komponisten und auf diese unzulängliche, unzugängliche, unverständliche Kunstgattung überhaupt. Und vielleicht haben sie doch

auch wieder recht: man hätte sie, nach all dem dummen Harlekinspiel und all der unkünstlerischen Taubstummensprache, erst über die neuen Ziele aufklären oder wenigstens eine Warnungstafel aufstecken sollen: „Achtung! Ernste Kunst!" — Dann wären sie vielleicht auch ernst geblieben und hätten verstanden.

Denn die Pantomime ist eine ernste, große Kunst, ganz ebenso wie die Tragödie. Die platte Harlekinade ist nur eine Entartung, wie die Stupidität unsrer Karnevalsmasken nur eine Entartung schönerer Feste ist: der Dionysien und Saturnalien.

Die Anfänge der Pantomime, wie wir sie heute wieder haben wollen, liegen weit zurück. Sie verschwimmen bei den Griechen mit denen der Tragödie, den Dionysischen Festzügen; ganz wie übrigens später bei den Germanen aus den pantomimischen Aufzügen und Darstellungen des Christusmythus die mittelalterlichen Mysterien und aus diesen das neue Drama in Deutschland und Frankreich hervorgeht. Dieser Parallelismus ist allein schon Beweis dafür, daß es sich bei der Pantomime als solcher durchaus nicht um eine hybride und späte Varietät der „Verfallsepochen" handelt, sondern daß wir uns hier vor einer der natürlichen Grundformen der dramatischen Kunst befinden, vielleicht vor der ältern, blutechtern, unvermischtern Schwester der Tragödie.

Bei den Germanen allerdings wurde die ältere Schwester bald zum Aschenbrödel und von diesem zur Possenreißerin entwürdigt.

Anders bei den Griechen. Dort blühte die Pantomime neben der Tragödie ebenbürtig fort. Natürlich nicht auf dem großen Theater. Durch die ungeheuern Dimensionen des griechischen Theaters waren die Darsteller allzuweit dem Zuschauer entrückt. Die große öffentliche Schaubühne, die dem Spieler Kothurn und Schalltrichtermaske aufzwang, war keine geeignete Stätte für eine so intime, auf detaillierteste Anschauung basierte Kunst, wie es die Pantomime ist. So diente das soziale Institut des Theaters dem gesprochnen oder auch durch musikalisch rezitativen Vortrag zu größerer Tragkraft gesteigerten Worte, der größern, schematischern, einfachern, d. h. weniger differenzierten und daher weithin sichtbaren Aktion, sowie der schreitenden Massenbewegung der Chöre.

Das Wesen der Pantomime aber verlangt eine andre Perspektive, und der harmonische Instinkt der Griechen ging nicht fehl, indem er ihr einen andern Schauplatz anwies. Die Entfernung, aus der man die plastische Schönheit einer lebensgroßen Statue noch bequem

erfassen und im einzelnen verstehen kann, ist bei der Pantomime als der natürliche Maßstab für die weiteste Entfernung des Zusehers maßgebend. Denn die Pantomime ist lebende Plastik. Jede Erregung, jeder Gemütszustand findet im menschlichen Körper seinen bestimmten Ausdruck durch eine charakteristische Bewegung oder durch eine ebenso bezeichnende Pose. Gemütszustände durch solche Posen oder Bewegungen auszudrücken, ist das Wesen der Pantomime. Der Bildner fixiert diese Momente und gibt dadurch ihrer Idee dauernden Ausdruck im Raum allein. Der Pantomimist reiht sie aneinander durch natürliche Übergänge; er gibt ihr Ausdruck in Raum und Zeit. Und dieses neu hinzutretende Zeitmoment ist es wohl, das ganz natürlich zur Raumkunst die Zeitkunst hinzuruft: Musik.

In der Verwandtschaft der Pantomime mit der Bildnerei haben wir nun auch den Grund dafür zu suchen, daß sie sich bei den Griechen so lange auf der Höhe erhielt. Ein Volk, dessen ganze Weltanschauung (und Moral) eine wesentlich ästhetische war, dessen ganzes Schönheitsideal aber auf Plastik ruhte, mußte notwendig in der Pantomime einen hohen, wenn nicht den höchsten Ausdruck des Dionysischen durch lebendige Menschen erblicken, und konnte sie daher auch nicht missen noch entarten lassen. Wie denn die Bildnerei in die Intimität der Häuser, der Tempel drang, brachte sie auch die Pantomime mit, die wohl bei keinem Gastmahl, selten bei einem Feste fehlte. Hier fand sie den ihren feinern Mitteln angemessenen engern Kreis und gelangte zu der wichtigen Stellung eines Kulturfaktors im täglichen geselligen Privatleben, wie die Tragödie ein solcher für das öffentliche Leben und die offiziellen Feste in dem Versammlungsorte des Theaters war.

Meistens waren die Handlungen dieser Pantomimen eben so wie die der Tragödie der nationalen Götter- und Heldensage und ihrem symbolischen Inhalte entnommen. So wurde in verschiednen Fassungen der Tod des Adonis zur Darstellung gebracht. Oder auch wohl Episoden aus dem Leben des großen Dionysos. Begleitet wurde die Handlung von Instrumentalmusik oder wohl auch von einem jener Hymnen, von denen uns leider nur so wenige Bruchstücke erhalten sind, deren rührende Schönheit aber noch aus jedem zerrissenen Flicken wie ein Sonnenblick edlerer Zeiten aufleuchtet. Wir können uns heute kaum noch eine Vorstellung davon machen, wie wirkungsvoll das ganze Kunstwerk gewesen sein mag, wenn

schöne Mädchen und Jünglinge bei den Klängen eines sapphischen Liedes die tiefsten Symbole des Lebens verkörpern konnten, die klagenden Nymphen des Hains, den sterbenden schönen Adonis, Aphroditens Schmerz um den Entschwundenen; und dies alles, nicht in unnatürliche Kleider gezwängt, die nur Gesicht und Hände freilassen, sondern gewandlos, wie Götter waren und sind, die in keine andre Form als die eigne, einzig schöne sich hüllen wollen, so daß jeder Muskel ein neues Ausdrucksmittel des Pathos und der Tragik, und zugleich eine neue schöne Bejahung und Vollendung des Weltgedankens wurde.

Aber auch die antike Pantomime artete, wie alle griechische Kunst und Kultur, sofort aus, als die rohen Römer sich ihrer bemächtigten. Dieses übertünchte Barbarenvolk, das aller wirklichen Verfeinerung verständnislos gegenüberstand und mit rauhen Soldatenhänden nur deshalb die erhabnen Kunstwerke Griechenlands zusammenraffte, zusammenraubte, weil es in ihnen instinktiv einen Marktwert witterte, das sozusagen die Farbenpalette des Apelles dazu verwandte, um sich die atavistischen simiesken Backenfalten aus dem Gesicht zu schminken, sah in der Freude an der ausdrucksvollen Plastik des Menschenkörpers nur Geilheit und zog die Pantomime vom seelenvollen Ernst zum seelenlosen Priapismus, vom Tempel ins Bordell.

Vielleicht wird es uns nun auch begreiflich erscheinen, daß unsre mittelalterlichen Vorfahren dieser Kunstgattung kein rechtes Verständnis entgegenbringen konnten und sie daher sehr bald der Dekadenz entgegenführen mußten. Es ist hier nicht der Ort, sich eingehender mit der Frage zu beschäftigen, ob den Germanen überhaupt hereditär plastisches Verständnis von Urzeiten her abgegangen ist; jedenfalls aber war ihnen dieses Begreifen durch die krankhafte Sittlichkeitssucht des Christentums, das sie allein unter allen Nationen so blutig ernst genommen hatten, gründlich abgewöhnt worden. Sie, die früher nackt als Berserker kämpften und „Wonnelieder" sangen, verhüllten nun ängstlich ihren sündigen Leib, der nicht mehr der sichtbare Ausdruck der Seele war, sondern der Sitz des Teufels und der Versuchung, das elende hassenswerte Stück Fleisch, das man schinden, verkrüppeln, kreuzigen soll, der Ballast des Geistes, das unwürdige schmutzige Gefängnis der Seele.

Mit der kurzen Auferstehung des Griechentums, oder wenigstens des Gräzismus in der Renaissance wurde auch die Pantomime

zeitweilig wiederbelebt. Aber die Renaissance war keine populäre Bewegung. Sie war noch nicht in breitere Volksschichten gedrungen, als sie schon zurückgedrängt, eigentlich im Keime erstickt wurde. Sie scheiterte — trotz den vereinzelten Renaissancepäpsten — an dem alten Stein des Anstoßes aller freiern Kultnr, dem Christentum, und wohl auch an der Unentwickeltheit der damaligen sozialen Ordnung.

In dieser Zeit entstand die Verfallsform der comedia del arte und die Harlekinade mit den bekannten traditionellen Figuren, Harlekin, Kolombine, Pantaleone, der in Frankreich Pierrot wird. Figuren, die immer mehr traditionelle Puppen wurden, die man gar nicht mehr versteht, denen kaum ab und zu ein natürlich guter Spieler ein vorübergehendes Scheinleben einhaucht. — —

In uns, Leuten von heute, regt sich nun wieder so etwas wie ein Renaissancedrang. Die Bewegung scheint nicht so eruptiv sich anlassen zu wollen wie vor vier Jahrhunderten, aber vielleicht ist sie allgemeiner, volkstümlicher, breiter und daher langsamer, aber auch sicherer in ihrem fortschreitenden Werden, unabweislicher in ihrem massenkräftigen Durchbruch. Wir sind wieder einmal daran, den alten ewigen Formen, die immer wieder erstarren, neuen Lebensinhalt einzuhauchen. Wir bauen uns wieder, diesmal als Gesamtheit, ein formenreicheres, farbenfroheres Leben nach langer Beschränkung und Beschränktheit, auf der Basis freierer, vorurteilsloserer Weltanschauung, wie seinerzeit einige hervorragende Individualitäten es für sich tun wollten. Wir erringen aus tieferm Wissen neue starke Kindheit und eine gestaltungskräftige zweite Naivität. An diesem Neuerwachen der Menschheitskräfte haben alle Künste teil; über alle ist nach langer Tradition, nach langem Kopieren wieder ein eigenes Werden gekommen. Auch die Pantomime mußte daran Teil haben.

Wie aber alle wirkliche Regeneration, alles wirklich Lebensfähige in der Kunst (und wohl auch im Leben) aus der lyrischen Schaffensweise entsteht, so kam auch bezeichnender Weise der Pantomime der erste Anstoß zum neuen Erblühen, zu Vertiefung und Erweiterung von der Lyrik. Die lyrischen Dichter waren es, die zuerst in die Gestalt des Pierrot ganz andre Dinge legten, als bisher darin zu finden waren. Sie haben mit ein paar Versen die Gestalt geadelt und aus der Gosse gezogen. Der Tölpel und Stolperer der Farce, der Prügeljunge mit dem Mehlgesicht, die inhaltslose Puppe, die nunmehr

akrobatischen Kunststückchen diente, wird, von der Wünschelrute des Lyrikers berührt, zum Sinnbild aller Poesie, zum lebendigen vielgestaltigen Symbol der Sehnsucht in allen ihren Verkörperungen: der bleiche Mondscheinträumer; der Sehnsuchtmensch; der Edle, der neben das Leben gedrängt wird, weil das Leben roh und herzensschwach ist.

Mit dieser einen Umwertung ist eine ganze neue Kunst gegeben.

Ein Liedchen aus unsern Kindertagen gibt uns den ersten Anfang des Umschwungs:

„Au clair de la lune,
Mon Ami Pierrot . . . .“ u. s. w.

Das Lied ist ironisch und ziemlich sinnlos; aber die ersten Verse gleich hatten ein für allemal zwei Begriffe verknüpft, die nunmehr unzertrennlich bleiben sollten, weil sie sofort als zusammengehörig empfunden wurden: Pierrot und der Mondschein. (Gleichzeitig ein Sieg deutscher Romantik in der französischen Poesie.)

Unter den Millionen von Kindern, die mit diesem Liede gewiegt wurden und die, wie Kinder überhaupt, das Ironische daran nicht verstanden und nur das Poetische, Sehnsuchtsvolle empfanden und festhielten, waren eben auch einige Dichter, denen der Begriff haften blieb und die ihn unwillkürlich ausbauten. Ihnen ward Pierrot ganz natürlich zum Symbol der Sehnsucht, des Träumemenschen, des Künstlermenschen. So entstanden, um nur einige Marksteine im Vorübergehen zu erwähnen, die Pierrot-Lunaire-Rondele des Albert Giraud, die noch rein lyrisch waren und als solche zum Teil vollendete Kunstwerke darstellen, für die Pantomime selbst aber nur die Bedeutung eines vorbereitenden Gedankenausbaus haben.

In den Pierrotliedern des Xavier Privas hat der lyrische Gedanke wieder den Weg nach der Stätte gefunden, von der er ausgegangen war: die Bühne. Es sind „Cantomimen“; sie werden gesungen, während gleichzeitig auf der Bühne die Handlung, die sie beschreiben und eventuell symbolisch vertiefen, pantomimisch dargestellt wird.

Die lyrische Bearbeitung und Umwertung des Pierrotgedankens, mit andern, hauptsächlich schauspielerischen Momenten zusammen, bildet die Begründung der neuen Pantomime und führt sie wieder zu ihrer eingeborenen Form zurück. Diese eingeborene Form der neuen Pantomime will ich in einem zweiten Aufsatz behandeln, während in einem dritten die Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Pantomime und Schauspielkunst dargelegt werden sollen.

Karl Freiherr von Levetzow.

Die Premiere.

Man sollte wohl annehmen dürfen, daß Einrichtungen, die zu einem bestimmten Zweck geschaffen wurden, auch imstande seien, diesen Zweck zu erfüllen oder ihm wenigstens nahe zu kommen, auf keinen Fall aber seiner Verwirklichung gradezu feindlich entgegenzuarbeiten. Man betrachte jedoch unsre Premieren, die Institution, die sich das theaterliebende Publikum geschaffen hat, um zu einem Urteil über neue Stücke zu gelangen. Längst ist die Premiere über den Charakter der einfachen Erstaufführung hinausgewachsen. War die Aufführung eines dramatischen Werkes bei den Alten ein Fest, so ist sie heute eine Gerichtsverhandlung. Der Autor ist der Angeklagte. Die Schauspieler seine Verteidiger, die den armen Delinquenten oft genug schon vor der Verhandlung verloren geben und in ihren Empfindungen völlig auf seiten der anklagenden Behörde stehen. Und man hat Exempel, daß die Verteidiger sogar offen zur anklagenden Partei übergingen, indem sie sich ungeniert an jenem grausamen, von versteckter Bosheit erfüllten Gelächter beteiligten, mit welchem die Richter ihr Todesurteil sofort und rücksichtslos zu vollstrecken pflegen. Tatsächlich ist kein Publikum minder geeignet, über Wert oder Unwert eines Stückes zu Gericht zu sitzen, als das der Premieren, obwohl grade dieses sich seiner richterlichen Qualitäten am tiefsten bewußt ist und von dem Gros der Theaterbesucher gewissermaßen als Quartiermacher für den Verstand der Minderbegabten vorausgeschickt wird. Und nun betrachte man sich das gewohnte Premierenpublikum!

Es besteht aus den Vertretern der Presse, die zwar im intensivsten Maße meinungbildend wirken, jedoch mit ihrer nicht ganz gesunden Pflicht zum Genießen kaum zu jenem eigentlichen Publikum gerechnet werden dürften, das den Willen zum Genießen naturgemäß als einzig bindendes Merkmal mitbringt; ferner aus den Kollegen des Autors, die zumeist eine nichts weniger als geschlossene Minorität bilden, mit ihrem Anhängsel, den Literaturstudenten, die ihre im Gaslicht der Cafés reif gewordnen, laulich revolutionären Anschauungen hier zum erstenmal an die Öffentlichkeit bringen können ohne Gefahr, sich dadurch persönlich zu blamieren; endlich aus jenen Kreisen der Gesellschaft, die ihre Salons mit Chopinscher Musik, japanisierenden Wandschirmen und lebenden Schriftstellern zu schmücken pflegen. Allein wie verschieden auch immer diese Menschen sonst im Leben sein mögen, kaum haben sie das Theater betreten, so geschieht schon etwas Sonderbares: eine große, gemeinsame Krankheit ergreift sie alle und unterwirft sie ihrem Bann. Sie werden unvermerkt, Hals über Kopf, samt und sonders neurasthenisch, ihre Gefühls- und Anschauungswelt erhebt sich aus dem grauen Staube der Alltäglichkeit zu hysterischem Farbenprunk. Eine Dame, die sich kaum

mehr erinnern kann, daß sie sich vor Zeiten mit dem Autor entlobte fühlt angesichts seines Werkes den Schmerz verjährter Kränkungen mächtig auflodern und hält die Stunde der Vergeltung für gekommen. Ein Herr, den Naturalismus und Symbolismus in normalen Stunden nicht im mindesten in Aufregung versetzen können, wird plötzlich zum nervösen Eiferer und entdeckt in sich alle Materialien zu einem ästhetischen Glaubensbekenntnis, von deren Existenz er eine halbe Stunde früher noch gar keine Ahnung hatte. Ein zweiter, der dem Autor dereinst hundert Mark geliehen und diese Summe längst verloren gegeben hatte, fanatisiert sich plötzlich für sein zu Unrecht eingebüßtes Kapital und treibt es sich auf ideellem Wege mit Zins und Zinsessinsen ein. Das Unwichtige gewinnt eine unnatürliche Bedeutung, das Vergessene wird lebendig, Dinge, die vorher gar nicht in den Seelen existierten, tauchen auf und werden Herrscher.

Man kann wohl sagen: es ist kein Mensch im Theater, der nicht auf die eine oder die andre Weise verwandelt wäre. Am meisten der Autor selbst. Ein Autor bei seiner Premiere ist überhaupt nicht mehr der Spezies „Mensch" beizuzählen. Alle physiologischen und psychologischen Vorstellungen, die wir gemeinhin mit einem Individuum dieser Gattung verbinden, erweisen sich schnöde als ungerechtfertigt. Seine Sinne funktionieren in einer völlig fremdartigen Weise. Er ist farbenblind. Er sieht die ganze Welt grau in Grau mit tiefschwarzen Tupfen. Er weiß stets, woher gezischt wurde, und infolge einer mystischen Fähigkeit sogar, von wem gezischt wurde. Dazu kommen auch sonst noch mancherlei Anormalitäten physischer und seelischer Art. Seine Geschmacksnerven empfinden alles als bitter. Sein Charakter ist explosiv in sein Gegenteil verkehrt. Wer sonst den Mob am tiefsten verachtete, gerät in die erbarmungswürdigste Abhängigkeit von ihm. Wer am heftigsten danach entbrannt ist, die irdische Form, deren unsterblicher Inhalt soeben erschütternd über die Bretter gewandelt ist, dem Publikum zu zeigen, läßt sich nur durch Anwendung der brutalsten physischen Gewalt dazu bewegen, seinen heißesten Wunsch zu erfüllen, und geberdet sich nachträglich in der beleidigendsten Weise gegen denjenigen, der ihm durch Zwang dazu verholfen hat. Wer als prinzipieller Gegner aller äußern Ehrungen seinen Haß auf Lorbeerkränze und besonders auf seidene Schleifen mit goldenem Aufdruck geworfen hat und sich dergleichen noch vor der Vorstellung energisch verbittet, reicht sein nächstes Stück bei einer andern Bühne ein, wenn man so liebenswürdig ist, seine Anschauungen zu ehren, und es vermeidet, seine Prinzipien durch einen Lorbeerkranz zu verletzen. Kurz gesagt: der Ehrlichste beginnt sich in der kleinlichsten Weise zu verstellen, der Klügste ist dumm genug, die andern für so dumm zu halten, daß sie seine Verstellungskünste nicht durchschauen, der Männlichste und Gereifteste macht den Eindruck eines trotzigen Kindes, und der Genialste

trägt für einige Stunden zweifellos alle Merkmale des notorischen Schwachsinns.

Und dann erst das Publikum! Vom Geiste der Masse, von dem ich gesprochen habe, ist es ganz und gar besessen. Wenn irgendwo ein paar hundert Menschen zusammenkommen, so schließen sich die paar hundert Seelen in geheimnisvoller Weise zu einer Gesamtseele zusammen, deren Wesen ganz anders beschaffen ist als die Einzelseelen und ihre fremdartige Kraft verwandelnd auf diese zurückstrahlt. Wer die heimlichen Vorgänge im Parkett beobachtet, kann sich im kleinen eine Vorstellung davon machen, wie Revolutionen entstehen können,. das heißt, wie es möglich ist, daß Massen selbst die zu tiefst wurzelnden Begriffe und Anschauungen von Gut und Böse, Erlaubt und Verboten, Schön und Häßlich spielend über den Haufen werfen, während der einzelne sie selbst unter den schwersten Kämpfen nicht zu überwinden vermöchte. Der Geist der Masse ist ein Geist des ungerechtfertigten Machtbewußtseins: ich kann mit dem Dichter, der sich mir da vorstellt, machen, was ich will. So werfe ich denn Ball mit seinem Schicksal. Ich lächle meinem Nachbar zu, und schon hat er es in der Hand. Ich räuspere mich, und schon verwandelt sich die Andacht um mich her in eine prickelnde Unsicherheit. Ich werfe einen auffallenden Blick in die Loge des ersten Rangs und nicke mit dem Kopf, und schon haben viele diese Geberde bemerkt, deren Bedeutung sich wie mit Widerhaken in ihnen festheftet. Der Geist der Masse ist ein Geist der Ungerechtigkeit. Sein absoluter Mangel an Logik verführt dazu, ausschließlich dem Momentanen und Zufälligen zu gehorchen. Ein Autor ließ ein Stück aufführen, das nach seinen ersten Akten zu einem sogenannten Achtungserfolge führen mußte. Plötzlich fällt es der Theaterkatze, die für gewöhnlich ihre Bühnentätigkeit erst nach der Vorstellung zu beginnen pflegte, ein, ihre Jagdübungen bei offener Szene und im vollen Licht der Rampen zu veranstalten. Obwohl der Kaiser, der grade an der Leiche seines Sohnes kniete, sich alle Mühe gab, das Tier zu verscheuchen, so huschte dieses dessen ungeachtet mehrmals mit hochgehobenem Schwanze über die Bühne. Die Wirkung dieses theatralischen Effektes war eine ungeheure: nicht nur der Moment reizte zu lautem Gelächter, sondern das ganze Stück erschien plötzlich im Lichte einer unwiderstehlichen Komik und wurde verlacht. So gerecht und logisch ist der Geist der Masse, dieses Imponderabile, dieses Unmeßbare und Unauffindliche, das sich grade dann am tiefsten versteckt, wenn es sich am deutlichsten offenbart. Es gibt keinen Geist, der den Selbständigsten so gehorsam macht, wie dieser. Die Seelen der Menschen spüren den leisesten Druck seines unsichtbaren Fingers, und diejenigen, die sonst nur Weiß und Schwarz zu sehen vermögen, erhalten durch ihn unbewußt Sinn für die feinsten Nüanzierungen der Stimmung. Ein Stück beginnt. Man hat sofort die Empfindung: der

Autor beherrscht sein Publikum. Aber das Publikum lauert nur darauf, ihm zu entwischen. Wehe ihm, wenn seine Kraft einen Augenblick versagt und dem immer wachsamen Feind Gelegenheit gibt, in die Bresche einzudringen! Ein dramatischer Autor muß ein guter Fechter sein und, wenn die Situation heikel wird, eine brillante Parade bei der Hand haben. Eine einzige Ungeschicklichkeit kann ihm gleich den Kopf kosten. Es wäre nicht uninteressant, einmal eine psychologische Geschichte der Theaterskandale zu schreiben. Ich glaube, Unerhörtes würde dabei ans Licht kommen. Aber der Geist der Masse müßte nicht das unlogische und ungerechte Wesen sein, als das er sich überall und zu allen Zeiten dargestellt hat, wenn er nicht imstande wäre, ebensogut wie er ohne Vernunft zum Feinde wird, in der widersinnigsten Weise Freundschaften zu schließen und Bewundrung auszustreuen. Ein Autor hatte sich ein Pseudonym beigelegt und wußte dieses durch allerlei geheimnisvolle Andeutungen in der Presse weidlich auszuschlachten. Als nun sein Erstling, ein kleiner Einakter, zur Aufführung kam, war der Erfolg ein ganz außergewöhnlicher. Man verlangte den Autor, der die Neugierde nach seiner Person so sehr zu erregen verstanden hatte, zu sehen. Der Vorhang hob sich mehrmals, die Darsteller zuckten bedauernd die Achseln. Die Folge davon war, daß der Beifall im Publikum und das Achselzucken auf der Bühne immer heftiger wurde. Schließlich gab es ein allgemeines Rufen, Stampfen und demonstratives Stühleklappen. Der Vorhang rauscht empor, ein wildes Geschrei tönt einem jungen, schmächtigen Mann entgegen, der offenbar etwas sagen will. Aha, der Autor will sich bedanken. Allein der junge, schmächtige Mann ist gar nicht der Autor, sondern der Regisseur, der im Namen des Verfassers kommt. Die geschickt inszenierte Enttäuschung entfesselt ein wahres Tosen und Brausen. Der Vorhang geht wie verzweifelt in übereilter Hast auf und nieder. Endlich kommt er selbst und macht sein Kompliment. Der Vorhang hebt sich noch fünfmal, dann kann er offenbar vor Ermüdung nicht weiter. Im ganzen hat er etwa fünfundzwanzigmal seinen Weg gemacht. Der Autor war ein berühmter Mann. Sein Einakter, der sich Komödie betitelte, war ein armer, kleiner, bleichsüchtiger Witz in sehr pikanter Sauce, der selbst dem alltäglichsten Geschmack nicht bedeutungsvoll erscheinen konnte. Aber der Autor wird heute überall aufgeführt und weiß wohl selbst nicht, daß der Geist der Masse ihm das geistige Kapital vorgeschossen hat, das ihm zur Zeit noch fehlte.

Karl Leopold.

Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne nichts ist und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist.

Hofmannsthal.

Die Rosnerkinder.

Von sonnigem Bergfeld sah ich hinab,
Sah stehen um ein offnes Grab
Vielhundert junge Leute.

Und alt war niemand in dem Zug
Als der zum Versenken die Stricke trug:
Der Meister Totengräber.

Gesang scholl zu mir den Berg herauf,
Sie setzten den Sarg überm Grabloch auf,
Den weißen Sarg auf zwei Leisten.

Und wieder sang es aus Jungburschenmund
Fast wie ein Volkslied süß und wund,
Ein seltsam Grabgesänglein.

Die Vormittagssonne leuchtete drein,
Und über des Berges beblühten Rain
Kam still ein Mann gegangen.

Er kniete ins Gras, meinem Auslug nah,
Und wie ich näher nach ihm sah,
Wars ein Greis mit Burschenaugen.

Die sahen so fromm auf das Jungvolk hin,
Sahen feucht und frisch auf Grab und Grün
Und auf das weiße Särglein.

Ich mußte ihn fragen. Er sah mich an:
„Seid auch ja noch jung!" und raunte dann,
Im Knieen, die Augen dort drunten:

„Die Rosnerkinder droben vom Wald,
Die Rosnerkinder werden nicht alt,
Sie blühen schwül und sterben bald,
Die schweigsamen Rosnerkinder.

Doch wer eine Tochter des Stammes besessen,
Der hat sie im Leben nie mehr vergessen,
Und wenn sie längst unterm Weißdorn vermodert,
Dann hat noch im Herzen das Sehnen gelodert
Dem, der sie einst durfte küssen.

In ihren Augen, da dunkelt Leid,
Auf ihren Lippen, da glüht die Freud —
Zigeunerblut! knurren im Dorfe die Alten.
Doch wer so ein Mädel im Arme gehalten,
Glaubt an die Frau Venus im Berge."

Und die Leisten wurden fortgezogen
Und der Sarg von dem Erdmaul eingesogen,
Und Blumen auf Blumen flogen ins Grab.
Der Alte rupft büschelweis Blüten vom Raine,
Schlich zum verlassenen Grab dann alleine,
Und ich hörte ihn raunen, den Abhang hinab:

„Und schön wie du war dein Mütterlein,
Und jung wie dich fraß die Erde sie ein.
Die Rosnerkinder droben vom Wald,
Die Rosnerkinder werden nicht alt,
Sie blühen schwül und sterben bald,
Die schweigsamen Rosnerkinder."

Er reckte den Arm über der Grube Rand,
Die Blumen enttropften der Greisenhand,
Und er betete laut wie ein Heide.

Da, hinterm Grab, an der Flinte Lauf,
Half matt ein Försterbursch sich auf,
Dens dort wohl geworfen hatte.

Der greise und der grüne Mann,
Sie sahen sich übers Grab hin an,
Dann schob sich der junge zum Walde.

Rudolf Rittner.

Die Reise ins Engagement.

Eigentlich verdienen ja Schauspieler nach ihren Kaffeehauserzählungen sehr viel Geld. Fast alle erhalten Gagen, über die sich der gewöhnliche Bürgersmann wundert. Wenn die Kaffeehauserzählungen richtig sind, so bitte ich die nachfolgenden Darlegungen als rein theoretische ansehen zu wollen ....,

Es ist nach Palmarum. Die Theatersaison an den meisten Provinzialtheatern ist damit bekanntlich zu Ende. Aus allen Teilen des lieben deutschen Vaterlandes, aus Österreich und aus Ungarn strömen sie herbei, alle die Helden und Heldenväter, die Intriganten und die Charakterspieler, die Heldinnen und die Naiven, die Sentimentalen und die Mütter. Alle kommen, wenn es irgend dazu reicht, nach Berlin und bevölkern die Kaffeehäuser. Berlin ist nun einmal die Theatermetropole. Hier wohnen die Agenten, hierher kommen die Direktoren. Und jeder will sich zeigen, den Kollegen von dem Erfolge in Leitomischl oder Meseritz erzählen und den Agenten Besuche machen, auf daß man trotz den Bombenerfolgen nicht aus dem Gedächtnis entschwinde.

So ein Sommer in Berlin kostet Geld. Die Kosten erhöhen sich, wenn man sich auch noch in einem Bade der aufschauenden Mitwelt zeigen will. Damit gehen die Ersparnisse aus dem letzten Engagement drauf, reichlich drauf. Haben die Mimen Glück gehabt und ein Engagement für die nächste Saison gefunden, so erhebt sich oftmals die bange Frage: Wie kommt man ins Engagement? Die Schuld bei den Wirtsleuten ist bereits recht erheblich angewachsen. Daß sie den Schauspieler oder die Schauspielerin ziehen lassen, bevor alles beglichen ist, ist nach den Erfahrungen, die meist hinter ihnen liegen, ausgeschlossen. Das muß bezahlt werden. Und die Eisenbahnverwaltung borgt erst recht nicht. Also, wie kommt man ins Engagement?

Man wendet sich an den Agenten. Der muß nach der Meinung der kleinern Mimen immer helfen. Bescheidentlich bittet man um Vorschuß. Der Agent möge befürworten, daß der Direktor Vorschuß schickt. Daß man den Vorschuß nicht dazu verwenden werde, sich auszulösen und ins Engagement zu reisen, sei doch ganz ausgeschlossen. Wenn der Direktor auch schon sehr viele bösen Erfahrungen gemacht habe: bei ihm sei doch ein Betrug unmöglich. Denn erstens ist man ein ehrlicher, anständiger Mensch, und zweitens braucht man doch das Geld. Meist läßt sich allerdings weder Agent noch Direktor auf diese Argumentation ein. Der Agent verspricht, er werde um Vorschuß schreiben. Er tut es vielleicht auch. Der Erfolg ist nicht ganz der gewünschte.

Manchmal wird Vorschuß vereinbart. Besonders bei Auslandsengagements. Der Direktor, der es ehrlich meint, gewährt solche Vorschüsse, die beim Agenten abzuheben sind. Das wissen die Schauspieler.

Das wissen aber auch leider die — Gerichtsvollzieher und Gläubiger der Mimen. Es soll schon vorgekommen sein, daß mancher nicht ins Engagement gekommen ist, weil sein Vorschuß gepfändet worden ist.

Meistens wird aber ein Vorschuß nicht vereinbart. Die Direktoren tun es nicht mehr. Unsaubere Elemente haben ihr Vertrauen getäuscht. Sie benutzten den ihnen anvertrauten Vorschuß, um in ein andres Engagement zu reisen, falls sie inzwischen ein besseres gefunden hatten, oder um ruhig dort zu bleiben, wo sie sich amüsierten. Ging es, so machte man sich ehrlich, wenn die Verhältnisse es gestatteten.

Übelnehmen kann man den Direktoren also selbst im einzelnen Falle zu weitgehende Vorsicht nicht. Aber wie kommt man ins Engagement?

Man schreibt an den Direktor, man könne nicht eintreffen, wenn er nicht so und so viele Mark Vorschuß schicke. Reagiert der Direktor auf die Briefe nicht, so wird unter Aufbietung der letzten Mittel — der Kollegen depeschiert. Äußert er sich auch darauf nicht, so läuft man, von Angst und Sorge um die Zukunft getrieben, zu allen Bekannten und erkundigt sich nach den Bedingungen, unter denen Leihämter Sachen beleihen. Leider habe man nicht alle Sachen bei sich, aber man müsse den letzten Versuch machen. Wenn nicht etwa der Direktor doch verpflichtet ist, Vorschuß zu schicken. Nun erzählt ihnen einer, der es weiß oder praktisch erfahren hat: der Direktor sei nicht verpflichtet, Vorschuß zu schicken, wenn es nicht vereinbart sei. Vorschuß gäbe es am 8. und 24. des Monats. Auch mitunter im ersten Engagementsmonat unmitttelbar nach dem Eintreffen. Aber vor dem Eintreffen nicht.

Alle diese Sätze sind auch vom rechtlichen Standpunkt durchaus zutreffend.

Nunmehr erhebt sich aber eine neue, beängstigende Frage. Man hat einen Kontrakt unterschrieben, nach dem für den Fall des Nichteintreffens ins Engagement die Konventionalstrafe verfällt. Diese wird so hoch bemessen, daß sie einer Monatsgage der Höhe nach gleichkommt. Außerdem besetzt sich inzwischen der Direktor mit einer andern Kraft. Kleinere Direktoren rechnen damit, daß der eine oder die andre nicht eintrifft. Zum Teil auch aus diesem Grnnde engagieren sie für jedes Fach mehrere Schauspieler, denen sie eine dreitägige oder anders bemessene Kündigung in den Vertrag schreiben. So wird man sie, falls sich alles bewährt, wie man gehofft hat, schnell und billig wieder los.

Man sieht also, was der Mime alles riskiert, falls er nicht eintrifft. Er verliert das Engagement und die Konventionalstrafe . . . .

Ob sie verfällt oder nicht, ist den meisten zweifelhaft. Die Frage ist rechtlich auch nicht ganz zweifelsfrei. An sich liegt ja eine Unmöglichkeit zur Leistung nicht vor. Unmöglich ist eine Leistung nur, wenn niemand sie machen kann. Der Schauspieler könnte ja seinen Vertrag erfüllen, wenn er nur an den Engagementsort käme. Also unmöglich

ist seine Leistung nicht. Aber sie ist ihm unmöglich, weil er nicht an den Engagementsort kommen kann. Im Sinne des Gesetzes und zufällig auch dem Sprachgebrauche nach ist er unvermögend, den Vertrag zu erfüllen. Und ein Schuldner wird nach § 275 B. G.-B. von der Verpflichtung zur Leistung frei, wenn er nach Entstehung des Schuldverhältnisses durch einen Umstand, den er nicht zu vertreten hat, unvermögend zur Leistung wird. Daß ein Geldmangel, der ein pünktliches Eintreffen ins Engagement verhindert, unter allen Umständen vom Schauspieler nicht zu vertreten ist, wird man nicht sagen könneu. Aber meist wird das doch der Fall sein. Insbesondere bei den kleinern Schauspielern, die nicht zu viel Gage im vorigen Engagement hatten und deren Kredit, insbesondre in einer fremden Stadt, auch nicht zu groß sein dürfte. Haben sie dem Direktor mitgeteilt, daß sie nicht eintreffen önnen, wenn er ihnen nicht Vorschuß schicke, so kann von ihnen die Konventionalstrafe nicht verlangt werden. Liegt dem Direktor etwas an der neuen Kraft, und verlangt er ihr Eintreffen, so wird er den erbetenen Vorschuß bewilligen. Auch obwohl er nicht rechtlich dazu verpflichtet ist. Besteht er trotzdem, ohne den Vorschuß zu schicken, auf seinem Schein, wozu er ja an sich berechtigt ist, so wäre es äußerst hart, den infolge seiner Armut engagementslos Gewordnen noch zur Zahlung einer fast nie zu erlangenden Konventionalstrafe zu verurteilen. In diesen Fällen schafft der oben erwähnte § 275 B. G.-B. den notwendigen Ausgleich. Danach wird der Schauspieler von seiner Vertragsverpflichtung frei, soweit nachträglich eintretendes Unvermögen ihn hindert, seinen Vertrag zu erfüllen.

Gedient ist mit dieser Entscheidung den Schauspielern nur sehr bedingt. Sie brauchen die Konventionalstrafe nicht zu zahlen, sind aber das Engagement los, das sie in der kommenden Saison ernähren sollte. Mit dem Rechte läßt sich Geldmangel eben nicht beseitigen. Deshalb ein praktischerer Rat. In Berlin besteht, vielen Schauspielern unbekannt, eine Hülsenstiftung, die von der Intendantur der Königlichen Schauspiele verwaltet wird. Sie ist dazu bestimmt, Schauspielern Reisegeld zu gewähren. Wenn man einen Kontrakt vorzeigt und einen Tag oder zwei vor der Abreise sich um Reisegeld bewirbt, so erhält man es auch. Man erhält aber auch nur Reisegeld. Wie man mit seinen Wirtsleuten auseinander kommt, bleibt immer noch eine Frage, die man ans Schicksal richten kann, wenn man sich dem Weltgeist näher fühlt als sonst. Meist wartet ein Tor auf Antwort.

Dr. Richard Treitel.

Ein poetisches Repertoire ist eigentlich das A und O einer geistigen Bühne.

Immermann.

Der Schauspieler.

Bald bin ich Nero und bald bin ich Tell —
Doch nie ich selbst: ich mime Freund, ich mime —
Und dieses ist die Kunst, der ich mich rühme.
Wer ich denn sei, errätst du nicht so schnell.

Plebejisch ists, erscheinst du klar und hell.
Doch vornehm ists, daß man sein Wort verblüme
Und nicht in kindisch jungem Ungestüm
Des eignen Wesens tiefsten Grund erhell.

So dreh ich mich im wohlgemessnen Tanz
Und freu mich sehr, daß meine Kunst so rar ist;
Die andern, die durchschau ich alle ganz —
Doch keinen giebt es, dem mein Wesen klar ist.
Bedeckt von Masken frag ich manchmal ganz,
Ganz heimlich selbst: ob meine Wahrheit wahr ist?

Fero.

Rundschau.

„Rosmersholm" in Wien. Unser wiener Korrespondent schreibt uns: Ihr Herr Vallentin (vordem Reinhardtscher Regisseur und Ensemble-Mensch), der heuer unserm Deutschen Volkstheater eingepfropft worden ist, um den Stil berlinisch zu veredeln und die Erfolge wienerisch zu vergrößern, hat kürzlich seine erste Tat als Regisseur getan: Die Inscenirung von Ibsens „Rosmersholm". Als Grundgedanke war herauszuspüren: „Ibsen! Bedeutend, nur immer bedeutend, meine Herrschaften!" Die Reden wurden geschwungen wie Weihrauchfässer, die eingeborene Musik des großen Ibsen-Dramas floß auseinander in einen langgedehnten, nachdenklich klagenden Ton. Das kommt augenscheinlich von der durchaus literarischen Ehrfurcht, die grade unsre besten Theaterleute in einer scheuen innern Distanz vom Werke hält. So wie man „Ibsen" sagt, schrecken sie zusammen, werden ganz feierlich und möchten am liebsten, die Schauspieler sollen durch die Seele sprechen, wie manche Menschen durch die Nase. Aber beim Theater, meine ich, heißt es nur fest zugreifen, wenn man etwas ganz bewältigen will; die Stimmung aus den Vorgängen holen, nicht in sie hineintragen. In diesem wunderbar klaren Drama ergibt sich die Rhythmik des Ganzen fast von selbst, wenn nur jeder Szene darstellerisch ihr rechtes verhältnismäßiges Gewicht gegeben wird. Einen eigenen Rhythmus dafür erfinden, heißt, dieses so ganz menschlich nahe Drama ins Außernatürliche schieben. Aber grade an den Darstellern war zu merken, daß Herr Vallentin doch ein ganz ausgezeichneter, ein sehr gescheiter Regisseur sein muß.

Den geistigen Gehalt büßte doch kein Wort und keine Szene ein. Die Tragödie war, wenn auch zerdehnt und verseufzt, doch in ihrem ganzen großen Umfang zu sehen, doch in ihrer ganzen Schwere zu fühlen. Die Darsteller des Rosmer und der Rebekka — sonst in durchwitzten Salonstücken sehr gelenk und schlagfertig — trugen wenigstens die Worte des Dialogs und ihren Sinn unversehrt vor sich her, wenn sie auch die ungeheuern Umrisse ihrer Gestalten nur sehr lückenhaft mit ihren zu geringen Persönlichkeiten erfüllten. Die Probe ist also für Herrn Vallentin, abgesehen von der heute theaterüblichen zu dicken Stimmungs-Anstreicherei, sehr günstig ausgefallen. Jetzt wird man ihm, soll es ihm ganz gelingen, kleinere Stücke für diese Schauspieler oder größere Schauspieler für diese Stücke geben müssen. Und die ganz untheatralische Ibsen-Furcht sollte er sich abgewöhnen; er und jeder andere Regisseur. — Ein Epilog. Zwei Tage nach dieser Aufführung fragte ich einen guten Bekannten: „Wollen Sie nicht heute zu ‚Rosmersholm' gehen?" Er: „O nein, das ist ein langweiliges Stück." Ich: „Wie können Sie so etwas sagen, das Stück ist ja von Ibsen!" Er: „Ja, eben drum!" — Nun also! Ibsen-Bestrebungen, gebrochen durch den wiener Geschmack: die Rechnung kann niemals ohne Rest aufgehen!

Willi Handl.

Eine Hebbel-Ausgabe. Das Bibliographische Institut in Leipzig, das jetzt eine so vorzügliche Kleist-Ausgabe erscheinen läßt und dadurch für sich einnehmen könnte, hat uns auch mit einem Hebbel beglückt, als dessen Herausgeber Dr. Karl Zeiß zeichnet. Dieser Herr hält es für richtig, anstatt einer vollständigen Ausgabe eine „rücksichtsvolle Auswahl" zu bieten, die ihm „geeigneter zu sein scheint, eine auf wirklicher Einsicht beruhende Wirkung des Dichters herbeiführen zu helfen." Infolge dieser liebevollen Meinung fehlen u. a. „Julia", „Ein Trauerspiel in Sizilien", „Der Diamant" und „Demetrius". Allem die Krone setzt Herr Dr. Zeiß aber im Schlußwort auf, worin er sich beim Verlag für die Bewilligung eines vierten Bandes bedankt, da es dadurch möglich geworden sei „eine Reihe von Werken Hebbels aufzunehmen, die bei der ursprünglichen Anlage der Ausgabe auf drei Bände zum Bedauern des Herausgebers hätten zurückgestellt werden müssen." Und unter den Werken, die beinahe zurückgestellt worden wären, befindet sich — „Herodes und Mariamne". Allerdings ein Werk, von dem Herr Dr. Zeiß an andrer Stelle sagt, daß wir einzelne Stellen bewundern und die eiserne Konsequenz der dramatischen Handlung anerkennen müssen.

Da wird es doch zweifelhaft, was richtiger ist: über den Glücksumstand, daß Herr Dr. Zeiß uns in seiner Hebbel-Ausgabe einige Werke Hebbels nicht vorzuenthalten sich bemüht hat, zu jubeln — oder aber das Publikum vor dem Ankauf dieser Ausgabe zu warnen. Ich getraue mich nicht, diese Frage selbst zu entscheiden. Aber es fällt mir schwer, sie nicht der Öffentlichkeit vorzulegen.

Und noch eine Frage quält mich. Weshalb mußte gerade Herr Dr. Zeiß die Hebbel-Ausgabe besorgen? Weshalb ein fischblütiger Nur-Philologe (der allerdings so großmütig ist, zuweilen seine Anerkennung nicht zu versagen)? Weshalb nicht lieber jemand, der Respekt vor Hebbel hat?

Felix Heilbut.

Ein Brief.

Geehrte Redaktion!

Mit wohlwollendem Interesse las ich einiges aus Ihrer neuen Zeitschrift, die mehrere interessante und belehrende Artikel brachte. Um so mehr hat mich die „Stilstudie" in der Nummer vom 21. September befremdet. Ihnen gleich nach dem Erscheinen meine Bedenken mitzuteilen, hinderte mich die Verpflichtung, dem Ursprung der in Frage stehenden Zitate gründlichst nachzuspüren, ehe ich den Verdacht, der sich meiner bemächtigt, laut werden ließ. Ich denke nun aber nach gründlichstem Untersuchen doch meine Pflicht erkannt zu haben, jener Mystifizierung und dem Angriff, den Sie durch dieselbe auf die heiligsten Namen unsrer Nation machen, aufs energischste entgegen zu treten. Wir Deutschen haben ja Gott sei Dank zumeist eine so gute Schulbildung genossen, daß man uns nicht lange in so plumper Weise hintergehen kann. Ich kann freilich nicht kontrollieren, ob die erwähnten Stellen bei Hofmannsthal, bei Hauptmann, Ibsen und Maeterlinck vielleicht zufällig echt sind — mit dieser Art Literatur pflege ich mich selbstverständlich nicht zu beschäftigen. Wer aber sollte wohl nicht in seinem Schiller und seinem Sophokles so gut Bescheid wissen, um nicht zu erkennen, daß die angeführten Stellen garnicht darin existieren, also eine gröbliche Lüge und Entstellung sind.

Nein, Herr Redakteur, so lange Sie sich nicht entblöden, Ihr Blatt solch schamlosen Ketzereien zu öffnen, so lange müssen Sie wohl darauf verzichten, daß dasselbe in gebildeten deutschen Bürger- und Gelehrtenfamilien gelesen und gehalten wird; solange wird es nur eines jener Blätter sein, die gut genug sind für vaterlandslose Journalisten und geistreichelnde Literaten.

In der Hoffnung, daß Sie sich den wohlmeinenden Rat eines akademisch gebildeten Mannes zu Herzen gehen lassen, zeichne ich

hochachtungsvoll

als Ihr ergebener

Dr. Balduin, Oberlehrer.

Nachruf. Einem so verdienstvollen Manne wie Ernst von Possart muß wohl eine Theaterzeitschrift einen Nachruf weihen. In der vorigen Nummer ist der „Schauspieler" gewürdigt worden; diesmal sei des Intendanten gedacht. Einige statistische Mitteilungen aus dem letzten Jahr (Januar bis Dezember 1904) werden da freilich genügen. An der Spitze des Spielplans des Königlichen Hof- und National-Theaters in München stand Schönthan mit nur vier Dramen: „Maria Theresia", „Der Klavierlehrer", „Goldfische", „Im bunten Rock". Neu einstudiert wurden u. a. „Heimat" und „Madame Sans Gêne". Von ältern Dichtungen nahmen einen hervorragenden Platz ein: „Das weiße Rößl", „Der Hochtourist", „Der Schlafwagenkontrolleur", „Alt-Heidelberg" und „Der Hüttenbesitzer". „Gyges" und „Die Jüdin von Toledo" wurden der schlechten Darstellung halber abgelehnt. Den nachhaltigsten Erfolg hatte Benedix mit dem „Lustspiel" und den „Dienstboten". — Sapienti sat.

G. A.

Die Serie „Dramatischer Nachwuchs" wird in der nächsten Nummer fortgesetzt.

Alle zum Abdruck bestimmten Manuskripte sowie alle zur Besprechung bestimmten Bücher sind zu senden an:

Die Redaktion der „Schaubühne", Berlin SW. 19, Jerusalemerstr. 65.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Demetrios.

Ein Zufall hat es gefügt, daß weder Schiller noch Hebbel ihre großangelegten Dramen vom falschen Demetrius zu Ende brachten. Sie starben darüber, und so blieb der Welt die gefährliche Klippe verborgen, an der jeder Dramatiker, der in diesem Kielwasser fährt, gar leicht zerschellen kann, wenn er ihr nicht, was er doch nicht darf, in weitem Bogen ausweicht. Denn der falsche Demetrius, der Betrüger Demetrius: wer fühlt nicht, daß hier die Tragödie in die Intrigue auszumünden beginnt? Oder in eine ungeheuerliche Groteske, in ein weltgeschichtliches Skandalosum nach dem Herzen eines Grabbe, Frank Wedekind und Alfred Kerr? Aber Schiller und Hebbel waren ernste Tragiker und für solches Possenzeug nicht zu haben; sie nahmen den Demetrius-Stoff sehr wichtig und wollten ihn zu einer Tragödie gestalten. Und es wäre vielleicht auch eine Tragödie daraus geworden: nämlich eine der Unfruchtbarkeit. Denn entweder ist Pseudo-Demetrius ein geborner Herrscher, ein Schöpfer; und dann belastet es sein Gewissen herzlich wenig, wenn er erfährt, daß er der Zarewitsch nicht ist: daß man zugleich mit ihm zwei große Völker betrogen hat. Nun gut, wird er sagen, eine unglaubliche Posse, eine unerhörte Burleske, ein skandalöser Zufall — aber es gibt keinen Zufall: ich koche ihn in meinem Topf, ich mache aus ihm etwas, und zwar etwas Gutes und Großes. Dann wäre diese Fatalität abgetan; es gäbe keine Tragödie, auch keinen Gewissenskonflikt, sondern Demetrius stürzte bestenfalls über dem schnöden Ränkespiel seiner Feinde. Es ist nichts zu machen; er muß, wenn die Tragödie herausspringen soll, kein Schöpfer sein, sondern ein Ethiker, der Mann mit dem zarten Gewissen: demnach, inmitten dieser weltgeschichtlichen Katastrophe, ein Unfruchtbarer. Aber dann stehen Stoff und Inhalt in einem schreienden Widerspruch, und der Dramatiker hat Nüsse zu knacken, die leicht härter sein könnten als seine Zähne. Schiller ist so weit nicht gekommen und Hebbel auch nur beinah so weit: so ist der Welt die Gefahr, die in diesem Stoff liegt, nicht offenbar geworden.

Aber ein Wagemutiger fand sich in unserer jüngsten Zeit, der dennoch sich in jenen rätselhaften Prätendenten verliebt hat und mit ihm rang: ich laß Dich nicht, Du segnetest mich denn! Und man könnte sich wundern, daß gerade Paul Ernst*) diese alte Fabel aufgegriffen hat, diese sonderbarste aller Grotesken, um aus ihr eine Tragödie zu formen. Denn Paul Ernst ist heute vielleicht der einzige Mensch in Deutschland, der noch im alten guten und klaren Sinn Stilehrgeiz besitzt. Er will Stilkünstler sein, aber er meint es freilich anders, als was wohl heute angeblich anspruchsvolle und in Wirklichkeit nur luxuriöse Artisten darunter verstehen: kein Kleist- und Wagnerpigonentum, auch kein verspätetes und verwinzigtes Barock. Paul Ernst weiß sehr wohl, daß nicht das Halsband das schönste ist, sondern der Hals, und das blühendstes Fleisch ohne Knochengerüst und Muskelsystem quabblig wird, nicht zum Anfassen und ekelhaft. Ja ekelhaft, und man denkt an Nietzsche, wie er durch Zarathustra die „großen Männer" verhöhnen läßt: ein ungeheures wandelndes Ohr, an dem ein Menschlein zappelt, und man erblickt ein verkümmertes Gesichtchen, wenn man scharf hinschaut. Nietzsche-Zarathustra will nicht anerkennen, daß er einem „großen Mann" gegenübersteht, sondern er spricht von einem „umgekehrten Krüppel". Darauf ist zu erwidern, daß der umgekehrte Krüppel nicht immer ein Einwand zu sein braucht: manchmal ist es unsre Größe, die uns zwingt, uns zu verstümmeln. So ist es mit dem Barockstil: er ist nichts als ein wandelndes Ohr, und es fragt sich nur: wer hängt daran? Man kann an einem Kleist glühend bewundern, was man Hugo von Hofmannsthal oder Jakob Wassermann noch nicht einmal zu verzeihen braucht. Jedenfalls, Paul Ernst versteht unter Stil nicht Barock, nicht ein ungeheures wandelndes Ohr, sondern was unsre Klassiker darunter verstanden haben und die Griechen: stolze Gedankenenergie, konstruktive Geistigkeit und klare Sachlogik, die der Farbe nicht Gewalt antut und nicht duldet, daß die Farbe überwuchert. Da die Zähigkeit, konstruktiv zu denken und fühlen, der gegenwärtigen Generation unter den Modernen verloren gegangen ist, so muß man sich freuen, daß noch ein Mann wie Ernst existiert und schafft und seinen Weg geht und sich um nichts bekümmert. Wieder aber drängt sich die Frage auf: was wollte gerade dieser Mann mit dem Demetrius-Stoff? Der mußte eigentlich doch seiner Natur zuwider sein und: nun er hatte sich einmal da verstrickt, er konnte nicht los und wußte sich am Ende nur noch durch eine eben so gewaltsame wie interessante Operation zu helfen.

Der Demetrius der Geschichte ist von den Polen auf den Thron von Rußland gesetzt, und das russische Nationalgefühl kann ihn nicht ertragen: so wird er als Betrüger entlarvt und gestürzt. Er ist nicht der Sohn des

*) Demetrios. Tragödie in fünf Akten von Paul Ernst. Leipzig, Insel-Verlag.

frühern Zaren, sondern vielleicht aus niederm Volk, vielleicht aber auch ein Bojar oder gar dennoch ein — nur freilich unter die Bank gefallner — Zarensohn. Lauter zufällige Gegensätze: wären Polen und Russen gute Freunde, so könnte Demetrius seines Thrones in Frieden genießen, und an sich brauchte seine ungewisse, aber vielleicht hohe Abkunft das Volk nicht zu hindern, ihn wegen seiner Herrschergaben zum Kaiser zu küren. Dieser Zufallszustand war für den Dramatiker Paul Ernst unannehmbar, wenn ich so sagen darf; und er verpflanzte den alten Stoff auf einen andern Boden. Er verlegte ihn nach Griechenland, nach Sparta. Aber nicht nach der Stadt des Lykurg, die uns von der Schulbank her in grotesker Erinnerung steht, sondern in ein Spät-Sparta, in die Stadt des Tyrannen Nabis, von dem die Geschichte nicht allzu viel weiß. Nur so viel ist von ihm bekannt: er errichtete mit Hilfe des Pöbels und der Söldner ein Schreckensregiment, und selbst die Römer hatten Mühe, mit ihm fertig zu werden. Das ist unsre spärliche Kunde von Nabis, und der Dichter darf seiner Phantasie weitesten Spielraum lassen, nach Herzenslust. Er kann annehmen, daß in diesem zerrütteten Gemeinwesen eine grenzenlose Zügellosigkeit alles auf den Kopf gestellt hat, daß die feststehendsten Werke aus alter Zeit verhöhnt, benagt, beschimpft werden. Dennoch: der tiefste aller sozialen Gegensätze bleibt dem Bewußtsein dieser antiken Menschen tief eingegraben, und sie können sich dagegen empören, aber sie können sich nicht davon befreien. Herr und Sklave: diese beiden Enden der Menschheit kommen nicht zusammen. Ein einzelner Sklave kann befreit werden, er kann sogar Usurpator werden, Tyrann, König; aber er kann die Sklaverei selbst nicht abschaffen, er wird noch nicht einmal daran denken, sie abzuschaffen. So ergibt sich die ungeheure Fragestellung: ist Demetrios — Paul Ernst behielt in hellenischer Form den alten Namen bei, der ja aus Griechenland stammt — der Sohn des ermordeten Königs Orestes oder ist er ein Sklave? Muß er nach der Sitte Brandmal, Zwinger und Peitsche ertragen oder darf dieser letzte der Herakliden nach der Krone greifen? Eine gewaltige Situation; es ist ein Erdreich, aus dem alle dunklen Nachtblumen der Tragödie erwachsen könnten. Aber auch andre, schon an sich tiefe Probleme gewinnen durch die Verkettung der Verhältnisse noch viel mehr an Tiefe. Demetrios wird Fürst, und seine Seele ist erfüllt von Licht, sein Geist hingerissen von erhabnen Gedanken; er ahnt den Spender des Glücks der Völker in sich, den umwälzenden Reformator. Bis nüchterne Verhältnisse ihn dann zum kalten Realpolitiker herabwürdigen, bis er dann fördern muß, was er verabscheut hat. Dieser Konflikt eines fürstlichen Idealisten am Eingang seiner Regierung ist von so typischer Art, daß er uns gemeinhin längst trivial anmutet, als eine Banalität. Wie aber, wenn dieser Fürst früher ein Sklave war? Damals hatte er gegrübelt und gehofft, daß alle Sklavenketten brechen könnten.

Aber fast seine erste Tat als Herrscher: er schickt entlaufene Sklaven in Fesseln ihren Gebietern wieder zurück. Gegenüber Nabis fühlte er sich als rechtmäßiger Sproß des Königshauses und verachtete den Emporkömmling, der sich nur durch Schmutz, Blut und List aufrecht erhalten hat. Dann sieht er ein: auch der letzte der Herakliden darf nicht Heraklide sein, sondern nur Nachfolger des Nabis, nicht nur, um sich zu behaupten, sondern um überhaupt einen vernünftigen Sinn in dieses Chaos hineinzutragen. Schließlich erfährt er seinen wirklichen Ursprung und soll nun seine Mutter erstechen, um die Wahrheit seiner fürstlichen Herkunft zu erweisen. Denn was gilt einem Enkel alter spartischer Könige das Leben einer Sklavin? Ihm jedoch gilt dieses Leben alles, und so läßt er das Schwert sinken und erliegt den Mordwaffen der Verschworenen. Dieser Untergang ist aber eine Kleinigkeit und eine Erlösung. Das Schlimmste hatte er durchgemacht, als er sich noch selbst voll schweigenden Stolzes für den rechtmäßigen König hielt.

Diese also vertiefte Demetrios-Tragödie hat der Dichter Ernst mit gedanklicher Geistigkeit ausgestattet und konzentriert: nirgends durften Farbe und Gefühl den ehernen Gang der tragischen Logik überfluten und hemmen. Man spürt dennoch den verhaltnen stummen Schmerz und Grimm des Helden, diese männlich starre Härte, die herbe Güte nicht ausschließt. Freilich nur, wer dafür das Ohr hat, hört diese tiefe Empfindung heraus; und wer ein auch geistig geschultes Auge besitzt, erkennt, daß die scheinbar eintönigen und nicht auffallenden Farben von einem innern Feuer glühen. Es ist immerhin ein Zeichen der Zeit, etwas wie ein Ereignis, daß diese Dichtung auch unter einigen von unsern Jüngsten, die Moderne und Wagnerepigonentum gemeinhin mit einander verwechseln, Anklang zu finden beginnt. Es scheint also diesen Herren zu dämmern, daß ein Drama und zumal eine Tragödie noch etwas andres sein muß, sogar in erster Reihe etwas andres, als nur lyrischer Rausch uno Farbenorgie im Dialog. Dennoch glaube ich, daß der Dichter an sinnlicher Masse und also auch an Lyrik doch wohl etwas zu wenig gab. Die gewaltige Konzentration, die er durch kompositorische Energie und die ungeheure Vereinfachung der Fabel seinem Stoff abgewann, führt zu einer monumentalen Wirkung, die entfernt an die Tragödie der Alten anklingt. Aber das griechische Drama milderte und steigerte zugleich die dialektische Wucht seiner Abstraktion durch die sinnlich-lyrische Masse des Chors, und der moderne Dichter hat dafür die Volksszenen und die historische Gesamtstimmung einer Zeit, von deren Hintergrund, als ihr typischer Ausdruck oder Gegensatz, der Einzelfall der Tragödie sich machtvoll abhebt. Nun strahlt aber das Sparta Paul Ernsts nicht im Sonnenglanz der Geschichte, sondern es kennt nur noch Soziologie, einen hoffnungslosen Zersetzungsprozeß, der höchstens Probleme der Gesellschaftswissenschaft an das Tageslicht fördert: ob Sklaven nötig sind, ob ein König ein harter Tyrann

sein muß, ob ein Staat auf der Freiheit begründbar ist oder nur auf der Knechtschaft. So viel Paul Ernst diesen soziologischen Streitfragen abzugewinnen vermag, auch für das Seelenleben seiner Personen: es bleibt doch immer noch zu viel abstrakte Typik dort, wo das Sinnfällige des Dramas einsetzen müßte. Dadurch wird das Monumentale der Gesamtanlage in etwas gehemmt, und um einen halben oder ganzen Kopf ist das Drama zu klein geworden. Aber nur, wenn man es mit seinem eignen strengen Maßstab mißt. An sich ist es von gutem Wuchs, und es enthält vor allem Entwicklungsmöglichkeiten und Zukunftskeime; es bedeutet einen Schritt weiter auf dem Weg zur modernen Geistes- und Stiltragödie, die einmal kommen muß und wird. Samuel Lublinski.

Drama.

Wenn Du es willst — so sprach sie blaß und leise —
Die Stirne streifte fast den Blumenscherben —
Wenn Du es willst — wir werden aber sterben —
Der Finger furchte rätselhafte Kreise.

Wenn Du es willst — doch dünkt mich, im Gemache,
Vor das dich diese Nacht mein Lächeln lud,
Im Nischendunkel schimmre eine Lache
Von Purpurnem, und, wo ich sonst geruht,

Verborgen aus den Falten kam ein Klang ....
Wenn Du es willst — doch Frevel sind, die reinigt
Kein Wachsgelübde, Myrrhen und Gesang ....
Dein Auge brennt — ich weiß, daß dies Dich peinigt,

Ich weiß auch nicht, was wir so lange zaudern.
Sie bückt sich leicht und müde durch die Tür ....
Wenn Du es willst — uns werde nach Gebühr —
So lachen Kinder, die am Abend schaudern.

E. Kalser.

Der neue Sudermann.

Erstes Bild. „Wer sich des Armen erbarmet, leihet dem Herrn". Der Steinmetzmeister Zarncke aber bezieht noch höhere Zinsen vom Himmel, denn er erbarmt sich sogar des Sündigen. Er verdammt entlassene Sträflinge durchaus nicht mit hartem Sinn zum bürgerlichen Tod. Vielmehr überträgt er — mit der ganzen innigen Güte und Weltfremdheit Oscar Sauers — einem fünfmal vorbestraften Einbrecher den Schlüssel zu dem Magazin, wo die kostbaren Zahnsägen hängen, und macht einen Totschläger zum Nachtwächter. Das nennt er seine Abbitte an den lieben Gott und fügt hinzu: „Spreu sind wir im Winde; es kommt blos drauf an, von wo er bläst." Von einem berliner Steinmetzmeister, der so spricht, wirds keinen Anhänger der Vererbungstheorie wundernehmen, daß sich seine Tochter wie folgt ausdrückt: „Unser Leib ist ein Tempel, und Gebären ist Gottesdienst; nur wenn der Tempel im Bau verpfuscht wurde, dann ist es schlimm, dann kommt der Frühling, und das Amselweibchen baut, und man selbst ist schon Ruine." Was Marie Ursus hier schamhaft in Metaphern hüllt, wird der Kritiker roher, kürzer und deutlicher bezeichnen dürfen mit dem einen Wort: Schiefmariechen. Hat er hinzugefügt, daß Schiefmariechen ihre Rede an Else Lehmann richtet, daß diese als Lore Eichholz, ohne ein hochzeitlich Kleid angehabt zu haben, von dem Steinmetzen Göttlingk ein Kind empfangen hat, daß von diesem Kind sein Großvater Emanuel Reicher mit Vorliebe behauptet, ein ungebührliches Kind sei eine Mestize, daß dieser siebzigjährige Eichholz von Vater Zarncke seines Amts enthoben wird, erstens, weil er den neuen Magazineinbruch des Zarnckeschen Vertrauensmannes Rudolf Rittner nicht bemerkt hat, zweitens, weil Albert Bassermann nicht eher seine Kunst entfalten kann, als bis ihm, dem entlassenen Totschläger Biegler, der Eichholzsche Nachtwächterposten auf dem Zarnckeschen Steinplatz zugefallen ist — uff, hat der Kritiker all das hinzugefügt, dann hat er hoffentlich pflichtgemäß dem lieben Leser die einzelnen Fäden gezeigt, woraus der tragische Knoten am Ende des ersten Aktes geknüpft ist.

Zweites Bild. „Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein." Biegler fürchtet sich vor dem Augenblick, wo man auf dem Steinplatz von seiner Mörderschaft erfahren wird, und hält sich verschüchtert abseits. Erst morgens um zwei wird ihm leichter.

„Ja, die Nächte, wenn der Mondschein überall auf den Blöcken liegt. Und wenn dann erst alles ganz still ringsum auf den Straßen ist, dann sitzt man mitten in der Welt wie in einem schönen warmen Mantel!" Ach, wenn es immer so bliebe! Doch das Unglück schreitet schnell. Zunächst zwar befreundet sich mit dem Nachtwächter, der von Lesefrüchten lebt und trotzdem die Kraft und als zweimal prämiierter Steinmetz auch die Fähigkeit hat, Göttlingks Blöcke nächtlicher Weile zu verbessern, zunächst befreundet sich mit ihm der urkomische Rittner, der als Einbrecher Struve Oscar Thieles erdichtete Gerichtsverhandlungen auswendig weiß und dem Kollegen Biegler durch Überlassung einer Zigarre seinen Glauben an die Menschheit wiedergibt. Dies aber nur für kurze Zeit. Schon nämlich naht als Kriminalkommissar Albert Patry und kündet in der glaubhaftesten Weise dem versammelten Kriegsvolk, daß auf dem Steinplatz ein ehemaliger Mörder arbeite. Wen er meint, ist allen augenblicklich klar. Die Amsel aus dem ersten Akt schweigt, und der Vorhang senkt sich unheilschwanger langsam.

Drittes Bild. „Wer es glaubt, wird selig." Schiefmariechen sitzt bei Lore, der ungebührlichen und dennoch äußerst zärtlichen Mutter, in der Kantine und fragt ihre Freundin: „Hast du schon gehört, wie schön die Amsel singt auf Deinem Dach? Es ist wirklich, als ob das Glück pfeift." Und Lore: „Für mich pfeift kein Glück." Aber kein Mensch soll sich vor Schicksalswendungen, keine Sudermannsche Gestalt vor einem Charakterbruch und kein Theaterbesucher vor Überraschungen sicher fühlen. Denn Schiefmariechen, die den frauengefährlichen Göttlingk lieben gelernt hat, fährt fort: „Sieh mal, Lore, was ich Dir schon immer habe sagen wollen, lange leben werd ich nicht und — Dein Lenchen — habe ich sehr lieb". Und die Lore — von der uns ihr Erdichter nur den Vater vorstellt, als deren Mutter sich also der Zuschauer je nach Neigung Jane Eyre oder die Goldelse der Marlitt denken mag — flugs gibt sie hochbeglückt zur Antwort: „Mein Kind hast Du so lieb? Dann schenk ich es Dir, dann nimms als Dein eigen. Wozu soll ichs durchschleppen durch all den Jammer, wenn es das haben kann? Aufgefressen werden wie ich. Denn so was steckt an. Sich zersorgen in Not — stumm werden wie ich. Trübe Augen kriegen und hartes Haar". Kein Herz bleibt unergriffen. Noch tiefer müßte die Szene bei musikalischer Begleitung erschüttern. Die spart sich sich der ökonomische Dichter für später auf. Vorerst ist diejenige

Szene fällig, worin der Titel erklärt und Bieglers Vergangenheit erzählt wird. Den Titel nimmt die Lore opfermutig auf sich. „Eins möcht ich Sie noch (aus heiler Haut) fragen, Herr Biegler. Wissen Sie vielleicht, wie so — der Stein entsteht?" Trotzdem er beschwört es längst zu wissen, redet sie ruhig weiter: „Hunderttausende und Millionen Jahre müssen die darüberliegenden Schichten drücken, dann wird die lebendige Erde zu Stein. Beim Menschen dauerts nicht so lang. Ein paar Jährchen Druck, immer derselbe Druck — das genügt. Drin im Innersten lebt man garnicht mehr. Man ist willenlos wie'n Stein, man läßt sich mit dem Fuß stoßen wie'n Stein, man wird gegen alles gleichgültig wie'n Stein." Da aber der Zuschauer nie erführe, von wannen Biegler kommt der Fahrt, wie sein Vergehn und Art, wenn die Lore sich auch gegen seine Vorgeschichte gleichgültig verhielte, muß das arme Ding schnell einen Erweichungsprozeß durchmachen und in den sanftesten Tönen bitten: „Herr Biegler, wollen Sie nicht mal Ihr Herz erleichtern?!" Er erleichterts und könnte, müßte, will nun gehen. „Ich habe mein Vesper getrunken, ich hab hier nichts mehr zu tun". Hat er auch nicht. Nur daß zum Aktschluß niemand nötiger gebraucht wird als gerade er. Lore, das Mädchen für alles, hat ihn also festzuhalten. Ein edler Mann wird durch ein gutes Wort der Frauen weit geführt, und so sagt sie einfach: „Sie sollen dableiben; was auch geschehen mag, Sie sollen dableiben" — und er bleibt. Bleibt, um die Lore gegen die Unflätigkeiten ihres ehemaligen Geliebten Göttlingk schützen und um gegen diesen Messerhelden in der Notwehr den Schusterstein zücken zu können, der von Anfang an bedrohlich, ohne Grund und sehr gelegen auf dem Fensterbrett geruht hat. „Mit solchem Schusterstein hab ich schon einmal einen Menschen erschlagen! Soll ich Dich vielleicht auch" — oder so ähnlich. Göttlingk flieht, der Vorhang fällt, das Volk rast. Es meint aber nicht seinen Sudermann, sondern seinen Bassermann, der, was er selten tut, Einunddreißig statt Dreißig gesagt und eben dadurch so begeistert hat. Der Dichter erscheint, wird wütend angezischt, erscheint wieder, wird durch das einstimmige „Bassermann!" aufs heftigste gereizt, fletscht die Zähne, lacht gell auf und umschließt den Bundesbruder Blumenthal und das Parkett des Brahmschen Lessing-Theaters mit einer einzigen Handbewegung, die zweifellos besagen soll: Für dies Gesindel verströmen wir unser Herzblut!

Viertes Bild. „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein.“ Das Herzblut strömt weiter. Die Amsel hat sich schlafen gelegt, die Menschen aber wachen: Zarncke und Schiefmariechen, um Hochgespräche zu führen; Struve und Biegler, um einer vom andern festzustellen, daß jeder in seiner Art unverbesserlich ist; die liebe Lore — sie hat sich eben mit Göttlingk verlobt — um Biegler vor Gefahren zu behüten; Göttlingk und Eichholz, um Biegler diese Gefahren zu bereiten. „Siehste den Block da oben im Flaschenzug? Wenn da einer die Haken aushängt, dann steht er bloß auf der Kippe. Verstehste? Und geht dann einer die Treppe rauf — — muß er die Treppe rauf?“ Natürlich muß er, ob es gleich einen bequemern Ausgang gibt, die Treppe rauf, weil sonst der Knalleffekt nicht eintreten könnte, verstehste? Der wohlwollende Block geht unter Donnergepolter ganz daneben, Göttlingk sucht endgültig das Weite, und jetzt verlobt Biegler sich mit der vielseitigen Lore: sie fassen sich an den Händen, das Glück pfeift, und sie singen dazu den Roten Sarafan. Oder erklang der nur in jenem Volksstück, das ich vor zehn Jahren sah, und das sich von „Stein unter Steinen“ hauptsächlich dadurch unterschied, daß es im Ostend-Theater und demgemäß von sehr schlechten Mimen gespielt wurde? S. J.

Dramatischer Nachwuchs.

V.

In einer Zeit, wo viele hundert Augenpaare, vor angestrengtem Eifer trüb und übersichtig, nach dem dramatischen Messias ausschauen, muß das kleinste Anzeichen blinden Triumphlärm entfesseln. So hat auch Vollmoellers starkes Oberflächentalent begeisterte Verehrer gefunden. vor allem seine „Catherina, Gräfin von Armagnac“. Da muß man also wohl fragen, was Großes und Neues in diesem Drama steckt. Meine Antwort ist: Gar nichts — denn die an schönen Einzelheiten reiche Dichtung ist auf ihren dramatischen Formwert hin betrachtet ein von lyrischen Überwucherungen erdrücktes Balladendrama, eine Entartung der von Hofmannsthal auf dem Wege zur „Elektra“ gefundenen, Form. „Die Gräfin von Armagnac“ ist im Grunde nur eine Ausweitung der Hofmannsthalschen „Madonna Dianora“. Ein Katastrophenstück, das nicht einen Kampf und eine Lösung gestalten, das nur die Stimmung eines schönen Untergangs auskosten will. Ein wirklich dramatisches Kunstwerk, das uns im Zwiegesang miteinander ringender Stimmen die tiefre Harmonie der Welt vernehmen läßt, kann solch schön abgestimmter Klageschrei nie werden. Aber im leidenschaftlichen Ausdruck vermag er wohl

genug vom Schein des dramatischen Kampfspiels anzunehmen, um starke szenische Wirkungen auszuüben: Jede Klage formuliert sich schließlich als ein Zwiegespräch mit der Antwort verweigernden Gottheit. So müßte — auch ohne die Quellen der eigentlich dramatischen Kraft zu erreichen, der Untergang der Catherina von Armagnac mit kämpferischer Gewalt erschüttern können. Und stark genug setzt der Vollmoellersche Akt ein — denn wie jedes Balladen-Drama ist trotz äußerlicher Dreiteilung auch die „Gräfin von Armagnac" ein Einakter. Ohne einen Absatz im inneren Fortgang rollt diese Katastrophe ab: der erste Akt bringt in wuchtiger Steigerung, Schlag auf Schlag, der Gräfin die Gewißheit, daß ihr Gemahl alles entdeckt und ihrem Geliebten einen tötlichen Hinterhalt gelegt hat. Ihr Entschluß reift, einen andern Edlen, der sie unerhört liebt, für den Geliebten in den Tod zu schicken. Nun ist der zweite Akt — die Szene, wie sie den Edlen, Tristan, über die Brücke ins Schloß lockt — ganz knapp und kurz als rechtes Zwischenspiel gehalten. Der Akt geht als „dritter Akt" weiter bis hierher in trefflich gefügtem Crescendo dem erwählten Höhepunkt der Ballade zu: die Szene, wo die Gräfin den zweiten Liebhaber für den ersten in den Tod senden will. Mit dem Festschmuck üppiger Rhythmen und Reime und starken echt balladesken Refrains setzt diese Szene feierlich genug ein — dann aber, wo mit Annäherung der Entscheidung ein dramatisches Grundgesetz wachsende Knappheit und Schnelle des Dialogs fordert, schwillt die Flut lyrischer Rhetorik jäh über alle Schranken des theatralisch Möglichen hinaus. Der edle Tristan schweift schließlich zu einer viele Seiten langen, lyrisch geschwellten Schilderung aller Weltgegenden (unter dem Vorwand: diese möchte er mit der Geliebten durchwandern!!) aus — um am Schluß entschuldigend zu bemerken:

„Nein, dieses sind nur schillernde Symbole
und vielgestalte Bilder für die eine,
die Lust zu leben, die unendlich ist.
Ich will euch neue frohe Worte lehren — — —"

Naiver hat wohl nie ein Dichter den Irrtum seiner Kunstform selbst enthüllt! In neuen Worten Bilder und Symbole des Lebens zu geben, ist nämlich das Werk des Lyrikers. Der Dramatiker erstrebt die größere Symbolbildung, indem er das Leben in Menschen und Menschenschicksalen wiederspiegelt, wobei er denn — um die Suggestion der Wirklichkeit zu wahren — die Menschen (in wie gehobner Form auch immer) nur Dinge sagen lassen darf, die sie mit psychologischer Wahrscheinlichkeit in dieser Situation sagen können. Da nun aber weder die liebeswilde Gräfin noch der todesmutige Tristan zu den Abonnenten der „Blätter für die Kunst" zählen — so ist es unfaßbar, warum sie sich in ihres Lebens gefährlichstem Augenblick zwischen Sein und Nichtsein in reflektierender Georgescher Art ergehen sollen. Es bleibt wohl also nichts übrig, als

einzusehen, daß der Dichter Vollmoeller durch ihren Mund sprechend die in der Situation gegebne Stimmung zu lyrischen Gedichten formt — wobei er denn allerdings auch das äußere Wesen der dramatischen Dichtung durchbricht und eine Kunstform mit der andern totschlägt! Hier sehen wir die große Gefahr, die die hohe Errungenschaft des neuen Pathos, das Vollmoeller freilich fließend und nachahmerisch oberflächlich beherrscht, in sich birgt — es vernichtet die dramatische Form, wenn es dem Dichter Selbstzweck wird! Während Hofmannsthal, der geniale Erfinder neuer Worte für das neue Leben, mit reifer Kunsteinsicht sich müht, das lyrische Pathos immer mehr der psychologischen Gestaltung der dramatischen Personen dienstbar zu machen, ergeht sich bei einem Jünger wie Vollmoeller die lyrische Wortgewalt in eitlem Selbstgenuß, und in einer Szene, wo die innerliche Verwirrung und Wandlung der Frau zwischen ihren beiden Liebhabern die Gestaltungskraft des echten Dramatikers zur äußersten psychologischen Schärfe und Knappheit reizen würde, wird hier jede Kontur durch einen Strom weicher Worte verschwemmt. Das ist noch schlimmer in Vollmoellers zweitem Stück „Assüs, Fitne und Sumurud". In diesem Stück mit der ganz unerzählbar wirren, geheimnisvoll unklaren Handlung aus der Welt des TausendundeineNacht-Orients, in diesem Stück redet bei jeglicher Gelegenheit jegliches Wesen, Mann, Frau, Kind — Krieger, Kaufmann, Bauer — Lyrisches, Mystisches, Philosophisches. Eben jene zitternden neuen Zwischenwerte, deren Formulierung Hofmannsthals große neue Tat war, werden hier ausgesprochen mit Wendungen so zahllos, glatt und flach nachahmerisch wie Phrasen eines Schillerepigonen. Die zum Teil sehr stark und farbig gesehenen Szenenbilder werden von diesem Wortballast grade so erdrückt, wie die vielleicht schöne Grundidee des Ganzen — von einem entwurzelten Königssproß, der am Übermaß seiner jungen Säfte sterben muß — durch die sinnlose Handlungsfülle erwürgt wird, die eine fabelfrohe Phantasie, planlos Szene zu Szene reihend, aufhäuft. Überall zügellose genußsüchtige Hingabe an das freilich oft genug glänzende Detail — nirgends die organisatorische Kraft, die voll starker Selbstzucht abweist, was nicht dem Plane dient, an die Mittel, deren geile Fülle den Zweck zerstört — die Dekadence, wie sie in Nietzsches Buche steht. Von Künstlern dieser Art für die Zukunft unsres Dramas etwas zu erhoffen, vermag ich nicht.

In Unabhängigkeit von der Schule Hofmannsthals, dessen sprachliche Hexenkünste noch die Begabtesten dieser Wiener übermächtig in Bann halten, hat sich ein einsamer Sonderling in Berlin um ein neues Pathos, einen eigenartigen Versstil von feierlicher Gehobenheit gemüht. Eduard Stucken, der mit seinen Dramen*) bisher nur einen kleinen Kreis

*) Sie sind im Verlag Dreililien, Halensee, erschienen.

von Kennern zu interessieren vermochte, schreibt einen überaus absonderlichen Vers: doppeltgereimte fünffüßige Daktylen. Nur eine Probe kann eine Vorstellung vom Wesen dieses seltsamsten Gewandes geben, das je ein dramatisches Gedicht umschloß:

„Wie berauschend war diese Messe! Wir sahen nicht eines dürren
Gekreuzigten Leibes Blässe im Dampfe der Myrrhen;
Nein — wir sahn, wie in seliger Lust am Weihnachtstag
An eines Mädchens Brust das Gotteskind lag!" — —

In das Eisengewand dieses Verses sind mit einer erstaunlichen Virtuosität Stücke von hundert und mehr Druckseiten lückenlos eingepanzert. Daß man in diesem Kleid nur noch ganz langsame feierliche Bewegungen machen kann, daß jeder Versuch zu psychologischem Realismus sich verbietet und nur Typen von sakraler Bedeutsamkeit die Tracht dieser Sprache tragen können, das versteht sich von selbst. Am stilvollsten von allen Stuckenschen Dichtungen ist denn auch der „Gawan", der sich selbst ein „Mysterium" nennt und in der Tat etwas wie eine Renaissance alter Kirchenspiele ist, freilich nur etwa so, wie die farbenstarke, raffinierte, steife Dekorationsmalerei eines Melchior Lechter, an dessen Kunst Stucken hier ungemein erinnert, den echt primitiven alten Glasfensterbildern gleicht. Wo sich die Stuckensche Sprachkunst an weltlicheren Stoffen versucht — schon in „Lanval", der doch auch noch dem feierlichen Artuskreis angehört — da tritt das Krasse und Grelle, das die Steifheit dieses Stiles mit sich bringt, leicht peinlich hervor. Stuckens Szenen-Phantasie ist überhaupt von schreiender Derbheit und nur in der Gedämpftheit einer religiöse Weihe werden seine schaurigen Spukerscheinungen, wandelnden Leichen und redenden Bilder ästhetisch möglich. Was in diese Form, die mehr für eine Regeneration religiöser Weihespiele als für das neue Drama bedeutend erscheint, an menschlichen Gehalten hineingeht, ist begrenzt genug. Es kommt hinzu, daß Stucken nicht Sprachkünstler genug ist, um den erhabnen Stil, dessen konsequente Durchbildung das interessanteste seiner Produktion ist, mit völliger Reinheit zu handhaben. Schon bei Vollmoeller zeitigte der Reimzwang zuweilen arg prosaische Entgleisungen — bei Stucken nun finden sich massenhaft zwischen feierlich schönen Zeilen die alltäglichsten Wendungen. Je erhobner aber ein Stil ist, um so tiefer stürzt er durch Banalitäten. Um das neue Pathos wirksam brauchen zu könuen, muß man schon ein so kritischbewußter, so überaus empfindlicher Wäger der Worte sein, wie es Hofmannsthal in seinen guten Stunden — denn auch bei ihm gibt es Entgleisungen — ist. Um aber das neue Pathos dem dramatischen Stil dienstbar zu machen, dazu muß es man psychologisch differenzieren, der Vielstimmigkeit der Gestalten einordnen können. Das aber ist eine Sache, die unser dramatischer Nachwuchs noch zu lernen hat. Julius Bab.

Pariser Theater.

Nein, es gibt nicht viel in den Theatern. Hier, wo man die Kräfte der Bühne, ihr Amt, ihre Stellung in der Kultur weder überschätzt noch unterschätzt, ists nicht nötig, schon in den ersten Wochen, während die vornehmen Leute noch Hasen schießen, im Bois die Bäume noch grün sind und in den Pavillons die Musikanten spielen, die Kritiker zu Premieren zu laden, höflich und bestimmt sie aufzufordern, neue Dichter zu entdecken, eine neue Epoche in den dramatischen Künsten laut zu verkünden. Ein paar von den ganz eleganten Theatern sind überhaupt noch zu. In der „Renaissance" wird erst in ein oder zwei Wochen Guitry wieder den Spielpächter in dem nicht allzu wertvollen Stück „Monsieur Piégois" von Alfred Capus spielen, eine prachtvolle Rolle für diesen unerhört starken und ausdrucksvollen Schauspieler, dem es auf eine beispiellose Art gelingt, elegante Menschen mit ihren Brutalitäten, Atavismen, Stimmungen und Wandlungen zu beleuchten, ihre versteckte tierische oder gar menschliche Natur eigentlich ganz naiv hinzustellen. Er deutet sie nicht, erklärt sie nicht, sondern spielt sie, was man, sonderbar genug in unsrer Zeit, als eine besondre und seltene Eigenschaft eines Schauspielers hervorheben muß. Guitry zwinkert mit einem Auge, macht irgend eine instinktive, reflexartige Bewegung mit der Hand oder mit dem Bein, und man sieht einen ganzen Typus in seinen Beziehungen zur Umwelt, dem Augenblick und seinen konstanteren Lebensbedingungen, weiß, was so ein Mensch in den wesentlichen so gut wie in den unbewußten Momenten seines Daseins spürt. Neben ihm wird wieder Madame Brandès spielen, elegant, sicher, auch sie wiederum mit wenigen Mitteln, eigentlich nur mit einer jedem Antrieb gehorchenden Sprachfertigkeit, fähig, einen Frauentypus unsrer Zeit blitzartig zu erhellen; und um diese beiden herum wird das ganze amüsante Schauspiel einer sichern, auf einer Kulturtradition und Lebenstradition beruhenden Theaterspielerei alle mit Freude erfüllen, die zwar zwischen Wagner-Festspiel-Tendenzen und dem hiesigen Vergnügungstheater den Abstand wissen, aber sich doch noch lieber von geistvollen Künstlern unterhalten lassen, als von Priestern langweilen.

Dann, in der gleichen Zeit, wird man auch, im Théâtre des Variétés, Madame Eve Lavallière dünn und schmal, lustig und mit einer überlegenen Intelligenz, mit allen Mitteln des gallischen Esprit irgend eine ausgelassene kleine Grisette oder auch ein junges Mädchen spielen sehen und sich dann ein paar Augenblicke lang wundern, daß diese Schauspielerin in Deutschland eigentlich ebensowenig gekannt ist wie Guitry und die Brandès, trotzdem Sie doch alle Augenblicke einige in Paris nicht mehr mögliche hiesige Komödianten zu sehen bekommen. Schon jetzt aber kann man am Abend in dem winzigen Théâtre des Capucines sitzen,

wo Madame Granier spielt. Kein junges Talent, Madame Granier, das man frohlockend zu entdecken hat, auch keine junge Frau mehr, aber von einem Charme, einer Grazie, einer Vollendung im Nützen schauspielerischer Mittel, daß man sich jede Sekunde über diese Frau und jeden ihrer Töne freut, während sie die hübschen Situationen und eleganten Worte eines nicht übeln Stückes von Francis de Croisset „La bonne intention“ spielt. Sie ist da eine berühmte Schauspielerin, die nicht mehr sehr jung ist, aber durch den Reiz ihres Ruhms, auch den Glanz der Lichter und nicht zuletzt durch die geistreiche Anmut ihrer Natur immer jene Männer zu sich zieht, die, was das bestimmende Gefühl moderner französischer Liebe ist, weniger in der Schönheit, der Jugend, der Unberührtheit, als in dem Reichtum menschlicher Nuancen die Anziehungskraft der Frauen erkennen. Diese Frau liebt ein sehr eleganter Herr, den der Schauspieler Numa entzückend gibt. Er wirbt um sie, aber sie kann sich nicht vorstellen, wie dieser Mann in gewissen intimen Situationen wirkt und wird darum nicht seine Geliebte, bis eines Nachmittags ein junges Mädchen zu ihr kommt und ihr erzählt, daß dieser Herr mit ihr verlobt war und sie dann sitzen gelassen hat, weil er eine andre liebt. Diese andere ist sie selbst, und man muß nun die Liebenswürdigkeit, die Ungeniertheit hören und sehen, mit der sich die Granier darüber ereifert, daß ein Mann, der ein entzückendes ganz junges Mädchen aus der großen Welt, das ihn liebt, zur Frau haben könnte, daß der so dumm ist, sich in sie zu verlieben, die doch . . . . .

Er kommt dann zu ihr, und sie sagt ihm das. Sie will ihn überreden, wird ein bischen „rosse“ und setzt ihm auseinander, daß er nun wirklich kein Jüngling mehr ist und sein Glück bei den Frauen nicht mehr lange dauern wird. Das beste Beispiel sei sie selbst, die ihn sich eben in gewissen Situationen garnicht vorstellen kann . . . ., worauf dieser Herr, ein wenig gekränkt, ihr versetzt, daß es Frauen gibt, die darüber anders denken, und ihr indiskret, lustig, gemein und verlogen vorspiegelt, der Geliebte einer ganzen Reihe ihrer besten Freundinnen gewesen zu sein. Das ändert alles. Sie kann ihn sich nun plötzlich in jenen Situationen vorstellen, und dieses Gespräch, von den besten Vorsätzen eingeleitet, endet schließlich nicht im Salon, in dem es angefangen hat. Der zweite Akt: Nachher. Sie ist ein wenig traurig und er sehr heiter. Aus dem demütigen Werber ist ein Mann geworden, der die Möbel im Salon ändert, weil ihm die alte Anordnung nicht behagt, und der nach einer kurzen Weile, der Liebe sicher, auch eingesteht, die Geschichte der Freundinnen erfunden zu haben. Das Entzückende an dieser Intrigue, wie sie ganz als ein Spiel der erregten und dann wieder erschlafften Sinne uns hier vorgeführt wird, ist nun, daß bei der Aufrollung und der Lösung ganz feine Züge der männlichen und weiblichen Erotik herauskommen. Man sieht die beiden Menschen in ihrer ein wenig nervösen

und so ganz verschiedenen Stimmung, sieht den Mann, von der heftigen Begierde erlöst, seine Natur wiederfinden und die Frau, Geliebte geworden, weicher, hingebender als je zuvor. Er hat nie die Frauen besessen, mit denen er sie gereizt hat, und ihr telephoniert ein alter Freund, der sie seit vielen Jahren verehrt: so sieht die Sache nachher aus. Sie sollen zu dritt dinieren. Der neue Geliebte entrüstet sich und ist stolz, und sie hat nun plötzlich das Gefühl, um wieviel mehr menschlich wert ihr jener Mann ist, der sie seit Jahren gern hat, als der andre, der ihretwegen ein paar Wochen unglücklich war und jetzt ... Und nun hat sie den Mut einer schönen Aufrichtigkeit. Sie sagt ihm: „Mein Lieber, müssen wir so dumm sein, konsequent aufrecht erhalten zu wollen, was doch nicht mehr ist? Müssen wir aus irgend einer falschen Scham uns nun quälen, weil wir vor einer Stunde geglaubt haben, daß wir uns lieben? Lieber Freund, gehen Sie nach Hause, ziehen Sie sich Ihren Frack an, stecken Sie sich die schönste Blume ins Knopfloch, und dann gehen Sie dinieren, aber nicht mit mir und mit meinem Freund, sondern in das Haus jenes jungen Mädchens, das Sie liebt, und daß Sie sehr charmant gefunden haben, bevor Ihnen die Lust gekommen ist, mich zu erobern." Und der Herr, ein wenig unsicher und mit dem peinlichen Gefühl, ob man so was auch tun kann, ob man denn nicht lügen müsse, entschließt sich dann doch, der klugen Frau zu folgen, küßt ihr die Hand und ein heitres Spiel ist vorbei. Das aber doch auch einen Augenblick einen ernsthaften Gedanken über das Liebesgefühl wachruft: daß man sich oft genug durch fremde Motive, die eigentlich mit der Empfindung nichts zu schaffen haben, in Leidenschaften selber hineinhetzt, in Fallen verstrickt, wo einen gelassene Ehrlichkeit zu schönerm Ende führen könnte.

Ich habe den Inhalt dieser ganz kleinen Komödie nacherzählt, da sie doch im Rang, in ihren Beziehungen zu dem Leben einer gewissen Menschenklasse, einer bestimmten Gefühls-Kultur, unendlich höher steht als alles, was Jahr für Jahr an deutschen Bühnen von deutschen Gesellschafts-Lustspielen und auch von französischen Gesellschafts-Lustspielen gespielt wird. Natürlich, man muß es nicht mit dem „Zerbrochenen Krug" oder dem „Biberpelz" vergleichen, aber doch auch nicht meinen, daß in den Stücken von Feydeau, Hennequin und Kameraden die feinste Blüte gallischer Dramatik ausgedrückt ist. Von dieser Art gibt es ja zu jeder Zeit hier genug zu sehen. Das Palais Royal spielt, vom alten Ruhme zehrend, ein Stück „Le Chopin", das Théâtre des Nouveautés ein neues „Dix minutes d'arrêt", in den Folies-Dramatiques wird zum unzähligsten Male „Le billet de logement", aufgeführt. Das alles sind jene Stücke, die den Weg in Ihr Residenz- oder Trianon-Theater finden, die ich also nicht erzählen, nicht in den Verwicklungen ihrer Ehebruchsdramatik analysieren muß. Immerhin, es darf niemand, der diese Stücke in Berlin gesehen hat, sich einbilden, daß er sie kennt. Hier hat eben jeder,

der auf der Bühne steht, die Beweglichkeit der Geste, das Temperament der Glieder, das zu diesem Durcheinander von Situationen, zu diesem leichtsinnigen Wechsel von Männern und Frauen und ihren Beziehungen gehört; ja, man könnte sogar etwas ernsthafter sagen, daß diese Stücke nur von Menschen gespielt werden können, in deren Blut die Möglichkeit zu derlei verwickelten Lebens-Situationen und Abenteuern liegt. Die hier spielen, sind eben selbst imstande, unter Betten zu kriechen, aus Fenstern zu springen, auf Ja und Nein blödsinnige Liebeserklärungen zu riskieren, Frauen bis in die eheliche Wohnung nachzusteigen, und wer könnte das von unsern braven, zünftig organisierten, gewissenhaft ehelich und treu lebenden Schauspielern sagen, deren Ehrgeiz es ja ist, nicht als Komödianten, sondern als sittsame Bürger zu leben und neben Landesgerichtsräten und Postdirektoren mit allen Ehren begraben zu werden.

... Es hat auch schon eine Premiere gegeben im „Vaudeville" „La belle Madame Heber" von Abel Hermant. Ein unglückliches Stück, ohne Theatermöglichkeiten, ohne einen starken Ton, ja selbst ohne den hübschen Dialog, den sonst selbst die mißratenen Stücke hier oft haben. Es soll eine Gesellschaftssatire sein, die Frauen zeigen, die leichtsinnig und ohne einen tiefern Trieb ihre Männer betrügen, die Wirte, die ihren Gästen gefällig sind. Dann die distinguierten Herren, die im Klub betrügen, und den bessern Menschen, den eine Leidenschaft trotz aller Kraft und allem Bewußtsein zu einer Frau dieser Gruppe zieht, der sich nicht entschließen kann, mit einer Liebelei und raschem Besitz genug zu haben, und den das das Leben kostet. Hat man in diesen Sätzen den Sinn des Stückes gesagt, so bleibt einem nichts übrig, es sei denn, auszusprechen, daß er im Stücke selbst gewiß nicht so scharf und plastisch herauskommt, wie er hier dasteht.

Nun warten wir auf die Zukunft. Nicht in jenem, aus der Ferne lustig genug erscheinenden fieberhaften Zustand, in dem Sie die Lehmann-Höflich-Angelegenheit, das Brahm-Reinhardt-Duell oder Blumenthals Verskünste in ihren Lebenskreis aufnehmen. Wir sind beruhigter, sehen der Zukunft gelassen entgegen. Es werden schon wieder ein paar elegante Stücke im Renaissance und Vaudeville guten Schauspielern Gelegenheit geben, uns zu erfreuen; Antoine wird ein paar deutsche und ein paar jungfranzösische Stücke auf seiner kleinen, naturalistischen Harfe spielen; in der Comédie wird man sich langweilen; Fortuny wird wieder ein paar sehr schöne Dekorationen machen, und wir werden einige Mal unter angenehmer theatralischer Begleitung, umgeben von gut gepflegten und hübsch gekleideten Frauen, ein gutes Diner verdauen. Ich vergesse dabei fast anzukündigen, daß im Oktober die hiesige Freie Bühne, das „Oeuvre", das „Nachtasyl" von Gorki spielen wird, dem sich trotz allen deutschen Erfolgen keine ständige Bühne geöffnet hat. W. Fred.

Zur Renaissance der Pantomime.

II.

In jeder künstlerischen Form, im ersten Aufblitzen des Gedankens zum Kunstwerk ist schon die Form dieser Idee, die Form, zu der sich die Idee entwickeln soll, unabweislich, unabänderlich, notwendig enthalten. Der Künstler soll sie nicht willkürlich ändern: nur herausschälen aus dem Nebelhaften, auffinden, erkennen, klären, verdichtend anschaulich machen soll er sie. Wie in dem einzelligen Organismus der befruchteten Eizelle schon die vollendete Körperform des spätern Menschen wenigstens potentiell enthalten, „präformiert" ist, so ist auch der ersten Idee beim Kunstwerke schon die vollendete Form eingeboren; der Künstler hat nur (allerdings nicht ohne persönliche, bewußte Arbeit!) das große Wunder in sich geschehen zu lassen. Er soll nicht fürwitzig nach Schablonen suchen, statt sich die jedesmalige Naivität zu wahren, nicht äußere Einflüsse auf das Werdende wirken lassen, sonst kommt es zu Entwicklungshemmungen, zu künstlerischen Miß- und Fehlgeburten.

Und dies ist das einzige Soll in unsrer neuen Ästhetik. Das Prinzip der eingebornen Form ist sozusagen das biogenetische Grundgesetz der künstlerischen Geburten. Es ist das letzte Kunstprinzip; die letzte Richtschnur, die uns bleibt, nachdem wir das alte ästhetische Rezeptenbuch endlich ins Feuer geworfen haben; der Grund- und Prüfstein aller neuen Kritik: denn mit ihm, und nur mit ihm können wir jedes Kunstwerk und jede Kunstgattung von innen heraus erleuchten.

Aus diesem Prinzip muß auch die „Technik" (wenn man dies Wort noch gebrauchen darf) jeder Kunstgattung sich ableiten lassen. Jede Idee ist auch schon auf die Kunstgattung hin charakterisiert, in der sie ausgedrückt werden soll. Jede Kunstgattung kann nur das ausdrücken, was in ihren eigentlichsten Ausdrucksmitteln und ihrem Material begründet ist.

Um also aus diesen Sätzen Kriterien für den besondern Fall der Pantomime zu gewinnen, werden wir uns zu fragen haben: Welches ist das Material dieser Kunstgattung? Antwort: Ein dreifacher Gestus.

Erstens der Gestus des Menschen; und zwar sowohl der des Einzelnen als der der Gesamtheit, des Ensembles, das heißt also des äußern Vorganges: der Gestus der Personen und ihrer Beziehungen. Zweitens der Gestus der Umgebung, der Milieus, also dessen, was man wohl die Szenerie nennt, der Gestus des Raumes, der Welt, der Luft, in der der Mensch, die Person handelt, lebt, liebt und stirbt. Und endlich drittens der Gestus der Musik, der rhythmisch an allem Schicksal und allem Wollen, Ringen und Kämpfen vorüberfließenden, alles tragenden, alles drängenden Zeit. Dies sind die Ausdrucksmittel der Pantomime. Durch sie allein muß sie wirken und sich verständlich

machen. Aus dieser Überlegung heraus folgt als Grundgesetz: daß nur solche Ideen die eingeborne Form der Pantomime in sich tragen können, in deren Wesen es liegt, durch Kombination dieses dreifachen Gestus ausdrückbar zu sein. Wegfallen muß also schon von vornherein aller spezielle Hinweis auf abstrakte, sowie auf zeitlich und örtlich ferne, nicht gegenwärtige Dinge und Ereignisse, alle Erzählung, alles Epische. Die Pantomime ist wesentlich, unbedingt dramatisch: es muß alles auf der Bühne geschehen. Jede Idee, zu deren vollem Ausdruck ein solcher Hinweis nötig erscheint, ist sofort als unpantomimisch charakterisiert, weil nur gegenwärtige Zustände gemimt werden können: weil die Mimik kein Perfektum hat. Gegen dieses Grundgesetz aber verstoßen fast alle Pantomimen, die heute noch zur Darstellung kommen. Dieser Fundamentfehler ist der Grund ihrer Unwirksamkeit.

Bei einer guten Pantomime darf man den Mangel des Wortes nicht empfinden, und man empfindet ihn auch nicht. Sobald er stark und dauernd fühlbar wird, liegt der Fehler entweder in dem Darsteller, der halbe, unzureichende Gesten macht oder meistens daran, daß er über die Mittel seiner Kunst hinausgegangen oder, besser gesagt, neben seine Kunst getreten ist. Das heißt also, daß er die Form seiner Idee nicht erkannt hat, seine Idee in eine ihr nicht eingeborne Form gezwungen hat; oder daß überhaupt nicht in der künstlerischen Art, nämlich von innen heraus gestaltet wurde, sondern unkünstlerisch, von außen her ein ein Machwerk zusammengestellt.

Es könnte nun scheinen, als ob bei einer so strengen Fassung des Problems die übrigbleibenden Ausdrucksmöglichkeiten sehr zusammenschmölzen. Dem ist aber nicht so.

Betrachten wir zunächst nur den Gestus des Einzelnen, so werden wir bei genaurer Überlegung sehr bald einsehen, daß er an Deutlichkeit des Ausdrucks dem Wort sehr wenig nachsteht, ja das Wort als solches (ohne begleitende Geste) bei weitem an Ausdruckstiefe und Plastik übertrifft. Schon deshalb, weil man leichter mit Worten lügt als mit Gesten. Der Gestus ist ein aufrichtiger, einfacher Kerl, wenn das Wort oft eine verlogene, geschminkte Dirne ist. Der Gestus ist oft der naive Verräter des innerlichsten eigentlichsten Empfindens, er ist charakteristischer als das Wort, weil er ursprünglicher geblieben ist. Wie oft schon hat ein einziges unwillkürliches Zucken eines Muskels eine ganze lange, gut gelogene, gut geheuchelte Rede zuschanden gemacht. Warum will man also behaupten, der Gestus wäre eine unvollkommne Ausdrucksform, wenn er so klar zu sprechen vermag, daß er tausend Worte Lügen straft?! Was sind, genau genommen, Worte anders als abgekürzte Gesten, die zu einer Konvention erstarrt sind? So wird der Gestus auch immer genügen, die Leidenschaft auszudrücken, welche die Person in diesem Augenblick bewegt. Und darauf kommt es doch schließlich bei der Bühnenkunst an. Freilich Sätze

wie „Meine Tante ist die Schwiegertochter deiner verstorbnen Cousine“ werden sich nicht durch natürliche Gesten ausdrücken lassen. Daraus folgt aber vorläufig nur, daß einer Idee, welche die genaue Festlegung der in diesem Satze ausgedrückten Beziehung erfordert, eben nicht die pantomimische Form eingeboren sein kann. In Verbindung mit den ihre Leidenschaften ausdrückenden Gesten andrer Personen, ihrem bedeutungsvollen Kommen und Gehen, ihren Stellungen zu einander wird aber auch die Ursache der Leidenschaft jedes Einzelnen, die ganze dramatische Situation, das Fortschreiten der Handlung klar werden können.

Zu dieser ersten Art des Gestus, die, wie man sieht, in sich allein schon tausenderlei Kombinationsmöglichkeiten ergibt und hiermit über einen fast unabsehbaren Ausdrucksreichtum verfügt, kommt nun noch eine zweite: der Gestus des Milieus.

Niemand wird leugnen, daß (um ein Beispiel zu geben) ein richtig gestellter Wohnraum schon allein den halben, um nicht zu sagen den ganzen Charakter einer Person verraten kann, ja noch mehr, ihre soziale Stellung, ihre finanzielle Lage, ihre Lieblingsbeschäftigung, ihren Beruf, ihre Befürchtungen und Hoffnungen, ihre Manie, ihre Sehnsucht, ihren Traum. Alle Ausdrucksmöglichkeiten dieser zweiten Art des Gestus treten nun wieder zu denen der ersten Art hinzu und bilden mit ihnen vermehrte Kombinationen. Aber eine dritte elementare Reihe ermöglicht nun noch reichere Kombinationenbildung und noch allseitigeres, vertiefteres Verständnis: die Musik.

Die Musik prädisponiert zum Verständnis des Gestus. Mancher Gestus schiene nichtssagend, deplaziert oder übertrieben ohne musikalische Begleitung, der mit ihr natürlich, verständlich, notwendig erscheint, wie andrerseits oft die Schönheit und Fülle einer musikalischen Phrase erst durch den Gestus klar erkannt, begriffen und ausgenossen wird. Die Musik oder, besser gesagt, der Gestus der Musik hat aber bei der Pantomime noch eine weitere Bedeutung als neuhinzutretendes Ausdrucksmittel. So ist die Musik, wenngleich sie die vagste aller Künste ist, von höchster Präzision in der Schilderung einer Seelen-, Raum- oder Zeitstimmung. Richtig motivisch durchgearbeitet kann sie die innersten Gedanken der handelnden Personen offenbaren. Sie kann z. B., wenn das Motiv vorher richtig eingeführt und zum Verständnis gebracht worden ist, den Gedanken an eine ferne Person, eine begangne Tat förmlich aufzwingen. So wird der Bühnenvorgang zu einem lebenden Programm der Musik, wie diese wieder dem Gestus auf der Bühne eine genaure Erklärung gibt.

Ich glaube, nach dem Gesagten wird man wohl zugeben müssen, daß die Pantomime auch ohne das Wort über sehr reiche Ausdrucksmittel verfügt. Wenn aber manche (und es sind seltsamerweise oft genug dieselben, die sich sonst nicht ängstlich genug gegen allen „Verismus und

Naturalismus" in der Kunst und namentlich auf der Bühne wehren können) wenn, sage ich, manche immer noch das alte kindische Bedenken auftischen, es sei „unnatürlich", daß in der Pantomime nicht gesprochen wird, so muß gestattet sein, darauf zu erwidern: Es ist doch gewiß natürlicher, wenn Menschen in der Pantomime schweigend sterben, als wenn etwa ein Liebespaar die Gelegenheit wahrnimmt, um in einem halbstündigen Duett Schopenhauersche Philosophie mißzuverstehen. Und doch fällt es heute wohl niemand mehr ein, zu bezweifeln, daß Wagners „Tristan und Isolde" ein vollkommnes, geschlossenes Kunstwerk ist, in dem die eingeborne Form der Idee in der denkbar vollendesten Form ausgestaltet ist.

Aber schließlich sollte man gegen solche Einwände garnicht mehr zu Felde ziehen müssen; man ist nur leider dazu gezwungen, weil sie immer wieder gehört werden, wozu allerdings die vielen schlechten Werke beitragen. Der Pantomime den Mangel des Wortes vorwerfen ist ungefähr dasselbe, als ob man an der Venus von Milo nörgelte, weil sie „nur aus Marmor ist und daher den Mund nicht öffnen kann." Jede Kunst ist Beschränkung, „contrainte"; diese Beschränkung macht grade erst die Fülle, die Konzentriertheit des Kunstwerks möglich, die der Natur abgeht. Die Beschränkung darf nur nicht von abstrakten „ästetischen Regeln" hergeholt, sondern muß im Material selbst begründet sein und als einziges Kriterium die Herausarbeitung der eingebornen Form verlangen.

Ein solches Kriterium auf die Pantomime anzuwenden war der Vorsatz dieser Abhandlung. Wir kommen zu dem Schlusse: Eine gute Pantomime ist die, welche eine den sonstigen natürlichen Anforderungen der Bühnenkunst entsprechende Handlung durch die drei ihr zu Gebote stehenden Gesten zur Klarheit gebracht hat. Eine solche Pantomime wird auch ganz gewiß wirken, wovon ich mich übrigens bei widerholter Aufführung von Pantomimen überzeugen konnte, die diesen Anforderungen entsprechen; und zwar grade in Deutschland und Österreich, wo man die konventionelle Pantomime und ihre Taubstummensprache nicht versteht und mit Recht abweist, auch aus Vorurteil sich anfangs gegen alles was Pantomime heißt, eher ablehnend verhält — wenn man nicht mitgerissen wird, was eben doch manchmal geschieht.

Es wird nun, um den so wichtigen Gegenstand wenigstens halbwegs zu erschöpfen, noch nötig sein, in einem dritten Auffatz über die Wechselbeziehungen zwischen Pantomime und Schauspielkunst überhaupt zu sprechen, sowie einige Bemerkungen zu machen über die praktische Bedeutung und die Ausführung des persönlichen Gestus, über den Pantomimenregisseur, die Wichtigkeit und Art der Dekoration und der „Instrumente" sowie über die plastischen Qualitäten der Pantomimenmusik.

Karl Freiherr von Levetzow.

Über das Tempo in der Darstellung.

Eine Anregung.

Bei einem Musikstück finden wir es selbstverständlich, daß sich über dem ersten Takt eine Tempoangabe befindet. Es sind die alten italienischen Bezeichnungen, die, seit Wagner und Schumann häufig verdeutscht, durch mehr oder weniger charakteristische Zusätze dem Stück von vornherein ein Gepräge geben. Jede Nummer in der alten Oper hat ihre Tempobezeichnung, und es gibt Partiturenseiten Wagnerscher Opern, auf denen die verschiedensten Tempomodifikationen mit einander wechseln. Daß trotz diesen Bezeichnungen noch genügend Spielraum für die individuelle Auffassung des Dirigenten bleibt, ist bekannt: daß unter Maestro Vigna die „Aida" anders klingt als unter Herrn von Strauß, liegt nicht zum wenigsten an Tempomodifikationen, und daß im vorigen Jahr unter Richard Strauß die „Götterdämmerung" eine halbe Stunde früher ihr Ende erreichte als unter Dr. Muck, ist kein Witz eines durstigen Hornisten. Über die verschiednen Zeitlängen des „Rheingold" unter verschiednen Dirigenten hat Wilhelm Tappert sehr interessante Angaben gemacht, und Primadonnenklagen über zu feurige Dirigenten, die ihnen nicht gestatten, sich auf mühsam erklommnen Höhen auszuruhen, sind nicht nur unter dem jungen Weingartner häufig gewesen.

Soviel Angaben wir nun auch im gesprochnen Drama über Dekorationen, Requisiten, Kostüme, ja über die Stellungen finden: ein Tempo für das zu sprechende Wort ist kaum jemals angegeben. Wir finden bei d'Annunzio dekorative Regiebemerkungen, die zarte und treffende Stimmungsdeuter sind, und bei frühern Hauptmannschen Werken ist, wie in Schillers Fiesco, im Personenverzeichnis ein exaktes Bild der handelnden Menschen gezeichnet, so daß Regisseur und Darsteller vollkommne Anhaltspunkte haben, um dem Dichter gerecht zu werden. Selten dagegen finden sich im Dialog Bemerkungen über das Zeitmaß, in dem gesprochen werden soll. Hier fällt also dem Regisseur eine große Aufgabe zu. Gewiß ist es von vornherein klar, daß Minna und Franziska in leichterm Tempo konversieren als der gedankenschwere Hamlet mit der liebreizenden Ophelia; aber innerhalb der Extreme, innerhalb einunddesselben Dialogs Steigerungen und Abschwächungen durch verschiedne Zeitmaße hervorzubringen, ist für den Regisseur eine nicht geringe Aufgabe. Denn der einzelne Schauspieler vermag hier schlecht zu urteilen. Von seiner eignen Partie aus kann er kaum abschätzen, wo im Laufe einer Szene eine Tempobeschleunigung, wo eine Verlangsamung angebracht ist. Hier muß der Regisseur, der Spiel und Gegenspiel belauscht, die nötigen Angaben machen. Es gibt Szenen, die durch schnelles Spiel außerordentlich gewinnen, und andre, die dadurch sehr an Wirkung ein-

büßen würden. Durch ein beflügeltes Tempo ist manches Stück auf dem Theater schon gerettet worden, durch zu langsames manch eines dem drohenden Untergange noch sichrer verfallen.

Um ein krasses Beispiel zu nehmen: man denke sich eines der vielen Stücke, die Richard Alexander und einen beliebigen pariser Autor zum Verfasser haben, und die das Residenztheater seit zwei Dezennien beherrschen, im Tempo eines späten Ibsen gespielt! Nur durch Vivace ist dieser leichten Ware beizukommen. Leider verknüpft sich an unserm Residenztheater dieses sogenannte flotte Tempo mit gräßlichen Geschmacklosigkeiten (Alexander selbst ausgenommen). Gewöhnlich rennen einige Schauspieler und Schauspielerinnen wie die Wilden ohne Sinn und Verstand hin und her, und sprechen dabei noch undeutlicher als in ruhiger Rede; die Primadonnen kreischen mit ihrem harten Organ, und die Liebhaber stoßen mit der Zunge noch empfindlicher an. So wird denn aus dem beabsichtigten flotten Tempo für den Zuhörer lediglich eine unliebsame Nervenstrapaze.

Herr Alexander, der sich ja gewöhnlich erst seine Stücke in Paris ansieht, ist sich gewiß darüber klar, daß an seinem Theater nicht mehr residenzwürdig gespielt wird. Er weiß aus Paris, wie ein leichtes Tempo zu erzielen ist, wie da eine Komödie hinflitzt, und die brillanten Sprecher und Sprecherinnen auch über öde Stellen ihre ganze Anmut zu verbreiten verstehen.

Man kann nun selbstverständlich Ibsensche Dramen nicht so flott spielen, wie Pierre Veber oder Alfred Capus. Dennoch: Reinhardts „Rosmerholm"-Aufführung im vorigen Spieljahr hätte bei lebhafterer Wiedergabe unfehlbar eine wesentlich stärkere Wirkung geübt. Die Schauspieler waren nicht hervorragend, konnten also für die furchtbare Langsamkeit, in der sich Rede und Widerrede abwechselten, durch ihr bloßes beglückendes Vorhandensein kein Äquivalent bieten. Daß Reinhardt oft durch glückliches Tempo einer Aufführung zum Siege zu verhelfen weiß, haben wir an den unvergessenen Stretta-Aktschlüssen von „Kabale und Liebe", in der accellerando sich entwickelnden Szene zwischen Golo und Pelleas im unterirdischen Gewölbe, oder in dem tiefen Pesante der Becqueschen „Raben" erlebt.

Gerade bei der Darstellung Ibsenscher Werke fällt dem Regisseur im Erfassen und Modifizieren des Tempos eine besonders heikle Aufgabe zu. Hier gibt schon das Tempo von vornherein an, worauf die Aufführung hinaus will. Durch das starke Dehnen und Schleppen, Hin- und Herbewegen auf der Bühne, „zeichnerisch Wirken" und wie es sonst in der neudeutschen Regiesprache heißt, suchte Reinhardt in „Rosmersholm" über das Reale, Alltägliche hinauszukommen. Die bei Brahms Ibsen-Aufführungen gepriesene intellektuelle Schärfe, die absolute Einfachheit im Dargestellten sollten in eine erdenfernere Sphäre gehoben werden, viel-

leicht, um auf diese Art dem Symbolistischen näher zu kommen. Mit einem fertigeren, stärkeren Talente als der Durieux und einem weniger einförmigen Rosmer als Wüllner wäre vielleicht etwas wirklich Interessantes erreicht worden. So aber blieb alles öd und leer, und nur Hans Pagay brachte in das schleppende Zeitmaß die ersehnten Beschleunigungen. Für das Problem des Tempos, mit dem sich unwillkürlich das der ganzen Darstellungsart verbindet, wäre es interessant, endlich einmal Matkowsky als John Gabriel oder Solneß sehen. Seine Begabung würde da gewiß neue Lichter aufsetzen und wahrscheinlich den Knoten zerhauen, den die andern, von verschiedenen Seiten beginnend, zu lösen suchen.

Lange Diskussionen auf der Bühne, ohne eigentliche Handlung, wirken ohne deutliche Tempoveränderungen fast immer monoton. So war z. B. in Schnitzlers „Einsamem Weg" dem Regisseur eine äußerst schwierige Aufgabe zugefallen. Wenn hier das Interesse an dem Werke — an das man immer und immer wieder zurückdenken muß — häufig in bedauerlicher Weise erlahmte, so trifft, bei der Fülle bedeutender Einzelleistungen, sicher den Regisseur die Schuld. Ich hatte bei der Aufführung mehr als einmal das Gefühl, als sei der Regisseur mit dem Ohr nicht liebevoll genug dabei gewesen. Durch leises Hinweghuschen an einzelnen Stellen, schärferes Markieren und Verlangsamen an andern hätte er die für die Bühne vielleicht etwas zu mimosenhafte Dichtung gewiß besser stützen können.

Große Gefahren bedeuten, was Temponahme betrifft, gewöhnlich letzte Akte, besonders im Trauerspiel. Man muß hier mit der Abgespanntheit des Zuhörers rechnen. Nach vier Akten der Qual, wäre der in der Premiere unsagbar schleppend gespielte fünfte Akt der „Rose Bernd" um ein Haar gefährlich geworden, und Brahm zeigte sich als der sehr erfahrene Kenner, als er im Schlußakt von Hirschfelds „Nebeneinander" einen großen Strich machte und das Tempo möglichst trieb, um dem Ende schneller zuzustreben. Wäre es nicht um jede Zeile, ja um jedes Wort schade, so wäre ich Barbar genug, selbst dem „Grafen von Charolais" einen kürzern fünften Akt zu wünschen. Auch dieser fünfte Akt gefährdete damals durch sein Tempo den Erfolg des Werkes.

Fast sämtliche wirklich großen Schauspieler haben übrigens, trotz allen Tempomodifikationen, etwas Treibendes, Vorwärtsdrängendes. Man denke an den heftig jagenden Bassermann, an Rittners durchdringendes Feuer, an das prickelnde Eysoldt-Tempo. Es sind in der Regel unfertige Schauspieler oder Virtuosen der alten Schule, die durch Schleppen den Eindruck zu verstärken suchen, wie Dilettanten, die jedes Andante von Schubert oder Mozart zu einem breit und breiter dahinfließenden Gefühlserguß entwickeln oder wie Engländerinnen, die schon

beim Anblick des Allegretto sich freuen, ihren langen Fingern keine zu großen Torturen zumuten zu müssen.

Je ausgeprägter und ausgebildeter Schauspieler-Individualitäten sind, um so schwerer wird es dem Regisseur, sie in ein gewünschtes Tempo zu bringen. Man nehme etwa unsere Schauspielhausverhältnisse. An Matkowsky reicht Herrn Grubes Arm nicht heran. Man darf und kann freilich ein so überragendes Genie, das vielleicht in Jahrhunderten einmal zutage tritt, nicht in Ketten schlagen. Aber die Folge der zu großen Freiheit wird eine überhandnehmende Ungleichheit. Es gibt Szenen, die zehn Minuten dauern — wenn Matkowsky Freude am Spiel hat. Dann lebt er sich darin aus. Das blitzt und funkelt von Einfällen, von überraschenden Gedanken, und der aufmerksame Zuschauer kommt aus der herzlichen Freude garnicht heraus. Dieselbe Szene dauert an einem andern Abend drei Minuten. Es geht auch so.

Der Einfluß des Regisseurs ist eben an dieser Bühne nicht tief genug. In allen Äußerlichkeiten zeigt er Findigkeit und Vielseitigkeit. Aber nun soll eine Szene in hastigem Tempo gesteigert werden oder schnell vorüber fliegen, damit der Zuschauer atemlos in Spannung bleibt — das hat man am Gendarmenmarkt nie erlebt. Ob bei Azincourt oder bei der Burgbelagerung im „Götz", es geht in beiden Szenen gleich gemütlich zu, und damit der Zuschauer sich nicht zu sehr um den Ausgang der Schlacht oder das Schicksal der Eingeschlossenen ängstige, wird ihm bei langsamem Redefluß und behäbigem Ausklingenlassen der Organe Zeit gelassen, sich am schönen Sonnenaufgang oder an der historischen Treue alter Schießwerkzeuge zu erfreuen. Ich muß bei diesen Schauspielhausvorstellungen in Hinsicht auf die Ungleichheit im Tempo oft an Schlenthers lustige Kritik aus den neunziger Jahren denken. Man gab „Die Braut von Messina". Da sprach denn Schlenther von den schnellen Dampfern, auf denen Matkowsky und die Barsescu, und den „Appelkähnen", auf denen Ludwig und die Stollberg angefahren kommen. So ist es heute noch. Ein einheitliches Tempo ist nicht zu erzielen, und die Freude, die die Klassikeraufführungen im Neuen Theater im vorigen Jahr hervorriefen, bleibt am Schauspielhaus vollkommen aus.

Wie ein guter Regisseur durch sichres Tempoerfassen Siege erringen kann, hat uns Kainz in diesem Sommer gezeigt. Schon Kainzens starke Wirkung als Schauspieler beruht zum Teil in dem merkwürdig schnellen Zeitmaß der Rede und Gestikulation. Er ist entschieden der größte Musiker unter allen Schauspielern. Es liegt etwas Unwiderstehliches in seinem steten Pulsieren, in dem vibrierenden, vorwärtspeitschenden Tempo der Rede, die Arme und Hände harmonisch begleiten. Das hat kein andrer Schauspieler. Rein technisch ist die Atemökonomie das unbedingt dazu notwendige Mittel, aber es ist auch Sache des Gehörs und eines feinen Instinkts, in diesem Tempo noch zu steigern, zu retardieren

oder auch Fermaten anzubringen. Gewiß, auch Kainz kennt Adagios. Man denke an den unsagbar zarten Oswald, der die Worte schwer herausstößt, oder an den langsam denkenden Hamlet. Dennoch, er läßt nie nach, es ist ein immer treibendes, in Spannung haltendes Tempo. Da kann er denn Schillers Jamben fließen lassen, da kann Carlos rasen, da kann Kleists mondsüchtiger Prinz träumen und der König der Jüdin mit herrlichen Worten wie mit dem herrlichen Judenkinde selbst spielen. Es bleibt immer das Tempo, das uns erregt. Und ist nichts zu reden, dann dient der Gang als Ersatz. Wer sieht nicht den spanischen Mantel fliegen, oder den König Alfons hin und her und her und hin gehen, sich an den eignen schlanken Hüften und dem gehorsamen, gertengleichen Körper berauschen! Gibt es nun gar eine Komödie, ja da hat Kainz noch ganz andre Tempi zur Verfügung: da sollt ihr Leon den Küchenjungen „oder den Koch wie Gott will" seine Verse sprudeln hören oder den fidelen Lumpazischneider oder gar Figaro. Ja Figaro, das war eine Lust! Kainz vor dem Vorhang, Kainz auf der Bühne, Figaro hier, Figaro da, das hörte garnicht auf, das war ein Laufen und Reden und Gestikulieren ohne Ermüden, ohne Ermatten. Vorwärts! Vorwärts! Tempo! Tempo! Nur keine Müdigkeit! das war die Losung. Da kommt dann der Theatererfolg, und alle rufen: Ein Wunder! — Gar kein Wunder! denn Kainz hatte dieses Tempo, das ihm als Schauspieler anhaftet, auch auf den Regisseur Kainz übertragen. Er hat es prachtvoll verstanden, diesen „tollen Tag" so vorüber huschen zu lassen, daß keiner zur Besinnung kam. Es war eine vollkommne Regieleistung, ein durchgehaltnes richtiges Tempo.

. . . Ich habe mit diesen meinen Bemerkungen die Frage des Tempos in der Darstellung nur aufwerfen wollen, indem ich einzelne Beobachtungen zusammentrug. Vielleicht geben meine Zeilen einem oder dem andern die Anregung, tiefer zu schürfen. Georg Caspari.

Berliner Theaterkritiker.

VI.

J. Landau.

Ach Du stehst mit Recht in Gunst!
Frech ists, wenn ich mich erkühne,
Hier Dein Wesen zu ergründen —
Will auch nur das eine künden:
Was der Pietsch für unsre Kunst,
Das bist Du für unsre Bühne.

Dr. Adolf Grabowsky.

Das deutsche Drama der Gegenwart.

Das Wesentliche dieses Buches*) birgt die Vorrede. Der Verfasser verspricht „die Richtungen und Strömungen zu charakterisieren, die heute in unsrer dramatischen Kunst herrschen, ihr Woher und Wohin klarzulegen . . . eine Technik des modernen Dramas aufzubauen“ — Versprechungen, deren annähernde Erfüllung eine Kulturtat wäre.

Von dem Inhalt des Buches wüßte ich weniger Gutes zu berichten. Die Auswahl der Illustrationen erschwert die Sachlichkeit: es ist kühn, in einem ernsthaften Buche Szenenbilder aus „Alt-Heidelberg“ und „Fee Caprice“ zu bringen. Viele der Abbildungen deuten — in einem Buche über Kunst — auf bittre Ironie des Verfassers.

Selten hat sich das Wesen des Feuilletons deutlicher und beschämender kristallisiert als in diesem Werke. Lothar kultiviert eine Überraschungs-Technik im ärgsten Sinne. Die gehäufte Anwendung philosophischer Termini versucht den Schein wissenschaftlichen Bibelotglanzes, die Atmosphäre reifer ästhetischer Durchseelung und abgeklärter Bildung zu erzwingen; die magere Wirkung verflüchtigt sich ganz dank der wesenlosen Plauderei, die sich stromgleich über die Dinge ausbreitet.

Der theoretische Teil sucht die Gesetze der modernen Kunst zu ergründen, das Entstehen des modernen Dramas genetisch zu erklären. Es tritt hier deutlich zu Tage, daß der Verfasser den Kern seiner Arbeit in der Kompilation sieht; er gesteht selbst, lediglich die Ästhetik eines andern zu interpretieren und behilft sich mit zahlreichen Zitaten, die allerdings nicht immer geschickt verbunden sind. Einen fördernden eignen Gedanken habe ich in dem ganzen Bande nicht gefunden, nur Anklänge und Reminiszenzen. Der ausgedehnte Stoff war zu spröde für die tastende Hand des Verfassers; er hat zerbrochen, wo er vermitteln mußte, Lücken gelassen, wo ihm der Zusammenhang verborgen geblieben ist. Seine Anordnung ist demgemäß sehr sonderbar. Er sichtet — es ist in einer Entwicklungs-Darstellung wirklich nicht zu verstehen — nach Stoffen. Ebenso unergründlich ist es mir, wie man über moderne Ästhetik schreiben kann, ohne das Werk Hippolyte Taines zu berücksichtigen . . . . .

Lothars ästhetische Potenz ist von erschreckender Belanglosigkeit. Sobald eine differenzierte Persönlichkeit in seine Kreise tritt, versagt er vollständig. Er vermag nicht, unter anscheinend Wirrem seelische Prozesse zu schauen; seine Psychologie klebt am Stofflichen. Die Ekstase gährender Mystiker dünkt ihm berechnete Virtuosität; die weiche Bildsamkeit schwär-

*) Rudolph Lothar: Das deutsche Drama der Gegenwart. München, Georg Müller.

merischer Bibelot-Naturen derbe Geschäftspraktik. Er ist der Typus des Mittelstandskritikers, der mit wohlwollendem Lächeln andern seine Instinkte unterschiebt. Daß ihm, neben vielem andern, die entscheidende kritische Veranlagung — das unbegrenzte Einfühlungsvermögen — fehlt, erweist seine Charakteristik Maeterlinks, die die gleiche Phrase in zehnfacher Nuanzierung wiederholt, zeigt seine verständnisbare Fläche über Hofmannsthal. Der Kunst Frank Wedekinds steht er wie ein Kind gegenüber, daß sich bei einem bunten Bilderbuch „allerlei denkt." „In seinen besten Stunden ist Wedekind ein Clown, der uns amüsiert." Hier erbittert fast das gedankenlose Schmettern süßlicher Phrasen ohne die Fähigkeit, einen Menschen zu gestalten. Der Gang der Entwicklung wird natürlich ebenso wenig klar. Eine soziologische Fundamentierung ist nicht versucht, das Einwirken der Tradition und internationaler Kräfte mangelhaft oder garnicht beachtet. Es ist immerhin ein Kunststück, Hebbel von der Entwicklung abzuschneiden, Strindberg mit einer knappen Erwähnung abzutun. Doch mag bei Lothar die Erkenntnis seines engen Empfängnisvermögens mitgewirkt haben. Es verdient daher ein bescheidenes Lob, daß er die Dramen Przybyszewskis und Dehmels nicht erwähnt hat. Versagt er doch selbst bei einer so offenkundigen Erscheinung wie dem Cabaret! Daß diese Veredlung des Variétebegriffs der explosive Ausdruck ein Zeitstimmung war, mag ihm begreiflicherweise nicht bewußt geworden sein. Er hat für die Entstehung neuer Formen wenig Spürsinn. Die Theoretiker werden meist unterschätzt: Alfred Kerr wird keiner Zeile würdig befunden in einem Buche, das eine Photographie Paul Goldmanns bringt. Lothar hat eben eine gewisse Vorliebe für die Produktion und läßt die neuen Anschauungen gewöhnlich im Schaffenden entstehen; seine eignen Dramen bilden z. B. — nach seiner Angabe — meist den Ausgangspunkt neuer Richtungen.

Es ist nicht nötig, die Wertlosigkeit des Lotharschen Buches noch weiter zu dokumentieren. Wer die Feuilleton-Artikel mittelgroßer Zeitungen mit Vorliebe liest, wird auch bei seiner Lektüre ein bescheidenes Vergnügen empfinden. Der starke Umfang des Buches möge nicht abschrecken: es verdankt seine Entstehung der beliebten Reporter-Manier, Dinge, die man in drei Zeilen zu sagen vermag, in drei Seiten weniger klar zu sagen. Man kann getrost einige Seiten überschlagen — die innere Harmonie erleidet keinen Schaden.

Das Bleibende der Lektüre ist: Ein Bilderbuch. Ein Bilderbuch für wohlhabende und gebildete Bürger, mit erläuternden Anmerkungen von Rudolph Lothar, Dichter und Doktor zu Wien. R. Kurtz.

Wir wünschen den Theatern eine Zeit herbei, wo man nur von den Interessen der Kunst redet und wo diese mit den Interessen deutscher Kultur in eins zusammenfallen. Otto Brahm.

Rundschau.

Offenbach. Ein Vierteljahrhundert verleiht dem Prüfstein der Unsterblichkeit schon seine edle Kraft. Da darf man einem Leben und Wirken die Schlußrechnung ziehen. So wäre denn auch für den fröhlichen Meister Offenbach — er ist im Oktober 1880 gestorben — die Zeit gekommen, wo die Nachwelt die ungefälschte Bilanz seines Schaffens zu unterschreiben hat.

Dies aber soll keine Bilanz sein und keine Kritik. Eher ein Dank. Und ein schwacher Versuch, die Bedingungen zu begreifen, die seine Art bestimmten.

Zuerst der Dank . . . Nie hat eine Musik freudiger das Leben bejaht. Die Melodien flöten den Genuß, die Rhythmen glühen vor Lust. Alles atmet Begehren, alles lächelt Gewähren. Welche graue Verstimmung könnte diesem heißen Daseinsjubel widerstehn? Die Takte perlen wie Champagnertropfen. Das Leben wird wieder licht und rasch. Freundinnen und Freunde, wenn euer Himmel sich verhängt hat, so hört auf diese Klänge, trinkt diese Töne, berauscht euch an ihnen! Ein Zauberkünstler, ein Hexenmeister spielt auf, geigt Wolken fort und führt euch jauchzend und tanzend in das Land der Freuden. „Evoe! Um zu berücken . .“

Eine „sinnliche“ Musik? Gewiß. Eben in einem durchaus musikalischen Gehirn entstanden, das nicht bestrebt war, philosophische Systeme in Töne zu fassen. Und dann bedenkt: Wie waren Welt und Menschen, zu denen ihn das Schicksal geworfen hatte! Vielleicht niemals hat ein Künstler seine Epoche restloser ausgedrückt. Es war die Blütezeit des Geldes, um das die Kunst in brünstigem Taumel raste. Während das Gründungsfieber tobte und die Millionen in allen Taschen wirbelten, eilte die unausschöpfliche Begierde der Arrivierten den Becher der Genüsse zu leeren: er mußte ihnen doch bald von den Gierigen, die hinter ihnen standen, aus der Hand geschlagen werden. In wildem Galopp cancaniert Offenbach. Ehebrüche, üppig entblößte Frauen, lüsterne Scherze — so war seine Welt. Ein schonungsloser Witz — wovor sollten auch diese Emporkömmlinge, die alles käuflich sahen, Ehrfurcht fühlen? — riß die ganze Gesellschaft nieder, griff den Königen an die Krone, den Heiligen an ihren Schein, den Göttern an ihre Unsterblichkeit. Märchen wurden rationalistisch gedeutet, das Epos ward zur Pikanterie. Das Große wird karikiert und parodistisch umgewertet. Wer könnte dies besser als Offenbach, der witzigste aller Tonschöpfer? Nebenbei war er freilich ein verborgener Lyriker: in seinen sentimentalen Liedern schluchzt es manchmal wie die Sehnsucht nach der für ewig verlorenen Reinheit. Aber woher sollte denn Echtheit kommen? Alles im Lande, in der Zeit ist Schein und Lüge. Auf dem eilig gezimmerten, wackligen Tron sitzt der dritte Napoleon mit seiner abenteuerlichen Gattin. Ein besonders erfolgreicher Glücksritter, vor dem man keine Ehrfurcht empfinden, dessen Skrupellosigkeit man aber nachahmen konnte. Ihn und die Spanierin sieht Offenbach in jedem Palaste, ja sogar im Olymp. Das Leben war dazu da, rasch errafftes Geld noch rascher zu vergeuden, mit gefälligen Damen zu kosen, und zuchtlos boshafte Scherze zu machen. So sind die Heroen Homers, so Bobèches Jammerhof, so tanzen selbst die Unsterblichen. Ein Göttercancan! Den fiedelte der Pariser Orpheus verführerisch; Babel floß über von Gold und Liebe.

Es kam der Krach. Sedan vor ihm. Das Kaiserreich schwemmte

er weg. Offenbachs Musik blieb und bleibt. Dies ist das erlauchte Vorrecht der Kunst: zu dauern.

Und er war ein großer Künstler — gelegentlich auch im Lupanar. Verschwenderisch mit Melodien, ein Erwecker von Lebensfreuden, ein Reicher und Blühender. Neben Heine und Beaumarchais steht er. Nur daß er in Töne ironisierte. Er hat an kein Pathos geglaubt und an keine heroische Geste. Dafür hatte er unbarmherzigen musikalischen Spott. Aber er hatte auch Anmut und Feuer, die schöne Gabe in eignen Flammen erglühen zu können. Von ihm kam Freude und Rausch und holdes Vergessen alles Düstern. Deshalb wird auch seiner nicht vergessen werden.

Dr. Ludwig Bauer.

Selbsthülfe! Schwer lastet der Kündigungsparagraph auf uns! Wehe dem Bühnen-Mitglied, das sich in den ersten vier Wochen nicht in servilem Wesen gefällt oder das sich gar zu irgend einer unbedachten — wenn auch gerechtfertigten — Äußerung hinreißen läßt! Hoffnungen werden zerstört, Pläne vernichtet, alle Ausgaben sind verschleudert — ja in den meisten Fällen ein ganzes Jahr verloren, der Name im Werte gesunken, das Selbstvertrauen und damit manchmal auch die Existenz dahin! Ich spreche absichtlich nicht von andern, näher liegenden Kündigungs-Ursachen! „Künstlerisches Unvermögen“?! Wie lächerlich in den weitaus meisten Fällen! Direktor und Agent engagieren niemand nach Köln oder Hamburg, der sich eben erst in Sprottau verdient gemacht hat. Man weiß ziemlich genau, wen man verpflichtet, sich sechs Monate vorher zu binden, alle andern Anträge abzulehnen, große Reisen mit dem unendlichen Bühnengepäck, am Ende noch gar mit Frau und Kind zu unternehmen — um ihn lachend vor die Tür zu setzen, weil er zwar in Würzburg gefallen hat, in Magdeburg aber „künstlerisch ungenügend“ ist — zu deutsch, weil man einen Billigeren, Befreundeteren, Empfohleneren oder auch Besseren gefunden hat. Das Alles ist schon oft geschildert, Ratschläge sind eingeholt, Beschlüsse gefaßt, Verhandlungen mit den Direktoren eingeleitet worden und siehe da — es bleibt alles beim Alten!

Außerhalb unsres Berufes stehende Menschen, denen man von dem Schandparagraphen spricht, greifen sich an die Stirn: Gibts keine Hülfe gegen solchen Zwang? Keine! geben wir resigniert zur Antwort und stellen uns damit ein schlimmes Armutszeugnis aus.

Was Schneider und Handschuhmacher fertig bringen, das können wir nicht. Das alte Erbübel macht uns zu Sklaven — der Mangel jeglicher sozialen Einsicht — ich möchte fast sagen, die Schadenfreude über den Fall des Nächsten! Hielten wir nur ein Mal in dieser wichtigen Frage zusammen — wir würden staunen, wie groß unsre Macht ist, wie leicht es war, diese Fessel zu sprengen.

Handeln wir als Männer! Verpflichten wir uns schriftlich unter Ehrenwort, keinen Kontrakt zu unterzeichnen, in dem die schandbare Kündigungsklausel nicht gestrichen ist, und die Direktoren müssen entweder nachgeben oder ohne Schauspieler Komödie spielen. Ich glaube, sie ziehen das Erste vor.

Der praktische Vorgang wäre ungefähr der, daß der Obmann eines jeden Genossenschafts-Lokalverbandes den Angehörigen dieses Verbandes einen Schein vorlegt, welcher lautet:

> „Die Unterzeichneten verpflichten sich ehrenwörtlich durch ihre Unterschrift, von jetzt an keinen Bühnenvertrag mehr anzunehmen, der das einseitige

Kündigungsrecht der Bühnenvorstände enthält. Bedingung zur Gültigkeit dieser Verpflichtung ist, daß sämtliche Lokalverbände der Bühnengenossenschaft gleiche Formulare vorlegen und mindestens zwei Drittel ihrer Mitglieder unterzeichnen."

Diese Bogen werden an die Zentralstelle eingesandt und das Resultat in geeigneter Weise veröffentlicht! Und es müßte doch ganz gegen alle Erfahrung zugehen und gegen alle Errungenschaften auf sozialem Gebiete sprechen, wenn dieses radikale Mittel uns nicht sofort zu Menschen mit Menschenrechten machen sollte! Versuchen wir es und wir werden ausrufen: „Es war das Ei des Columbus"!

Maximilian Malten,
Schauspieler und Regisseur
in Frankfurt a. M.

Zensur, Theater, Kritik. Die Broschüre dieses Titels*) verdient wegen ihrer schonungslosen Aufdeckung von Mißständen gelesen und beherzigt zu werden. Was der Verfasser hier geißelt, wird vielen nicht unbekannt, manchen eine Enthüllung sein; der Zweck bleibt in beiden Fällen der gleiche: Aufrüttelung. Da seht Ihr zu, spricht der Apostel.

Die wahre Schmach des Jahrhunderts, das ist die Bevormundung, Knechtung, Knebelung der Kunst durch den Staat, die Zensur. Woher stammt diese für ein Kulturvolk beschämende Einrichtung? Die Alten kannten sie nicht. Auch das Mittelalter weiß zunächst nichts von einer Zensur. Papst Alexander der Sechste, der Lüstling aus dem Hause Borgia, erläßt nach verschiedenen Vorläufern zuerst im Jahre 1496 scharfe Verordnungen gegen Bücher, die nicht von der Kirche genehmigt sind. Köstlich ist dann Staufs Blütenlese aus der Geschichte der modernen Zensur: Stumpfsinn, Dummheit, Blödsinn ist ihre Devise. Nur ein Beispiel: Der wiener Zensor ersetzte in Fuldas „Talisman" in dem Verse „Wie mögt Ihr euch denn nur erbosen, Ihr bleibt ein König, auch in Unterhosen" — die Unterhosen durch Unterkleider. Da das ganze Stück in Reimen geschrieben ist, wirkt der plötzliche Gegensatz genau so, wie kürzlich der Simplizissimus-Vers unter dem den Port Arthur-Orden bringenden Adler: „Zu fremdem Volk der Adler kreist, auf Afrika er runter ignoriert." Sobald der kluge, aber erboste wiener Bonze merkte, was er angerichtet hatte, strich er nunmehr die ganze Stelle, was wiederum den Herausgeber der „Fackel", Karl Kraus, zu dem geistreichen Witz anregte: Eine Zensur, die zuerst die Unterhosen abstreift und dann die Unterkleider aufhebt, eine solche unmoralische Zensur müßte von rechtswegen abgeschafft werden.

Der wichtigste Aufsatz aus der Rubrik „Theater" führt den Titel: „Der Verfall der deutschen Schaubühne" und stellt uns ein wahrhaft betrübendes Bild vor Augen. Das sind Blicke hinter die schmutzigsten Kulissen, aber sie schauen unverkennbar die Wahrheit und was Stauf von der March mit seiner typischen Begeisterungsfähigkeit für eine gute Sache hier dem deutschen Volke, den Theaterleitern und allen denen, die es angeht, zuruft, müßte aufrütteln zum Kampf gegen den gemeinsamen Feind. Zensur, Theater, Kritik — ein Augiasstall, der seines Herkules wartet, den Eindruck wird jeder empfinden, der die polemischen, freimütigen Aufsätze dieser Broschüre mit Ernst und Nachdenken gelesen hat.

Dr. Emil Uellenberg.

*) Ottokar Stauf von der March: Zensur, Theater, Kritik. Dresden, H. C. Diegmann.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Kleist und das Drama.

Kleist ist der Ahnherr des individualistischen Dramas; er als Erster besaß die vielleicht ungeheuerliche Verwegenheit, das ganz und gar Individuelle, ja selbst das Absonderliche und geradezu schon Pathologische als Prinzip und Lebensatem des Dramas zu übernehmen. Wie allgemein, wie typisch, wie einfach menschlich nimmt sich ihm gegenüber selbst der Überreichtum Shakespeares aus, der doch immer seine Menschen nicht nur als Charaktere, sondern auch als repräsentative Helden und Könige behandelt hat. Wohl weiß auch der herrliche Preußendichter, was Heroentum ist, und was es bedeutet, wenn eine führende Herrschernatur einer lautlos horchenden Menge das Richtwort erteilt. Er hat einen Guiskard geschaffen, diese übermenschliche Fürstenpersönlichkeit, die der große William mit Freuden in die Galerie seiner Heldengestalten aufgenommen hätte. Aber wie bezeichnend für Kleist, daß dieser Gewaltige die Pest im Leibe hat, daß er mit der schrecklichsten aller Krankheiten einen verzweifelten Kampf um seine Gesundheit kämpft! Er, vor dem Byzanz zittert, zittert vor dem Feind in seiner Physis: ein Krankheitsfall wird zu einem Heldengedicht und einer Tragödie hinaufgesteigert. Überall, in allen Menschen Kleists, offenbart sich diese berückende Antithese und Paradoxie. Penthesilea, die zugleich Königin ist und Mädchen, voll Hoheit und sieghafter Kraft, und doch von innen aus unterwühlt, eine von unheimlicher Krankheit Gezeichnete! Wie so echt volkstümlich wirkt an sich dieses Käthchen von Heilbronn, wie traut und bürgerlich, ganz als ein Mädchen aus einer engen und giebelreichen deutschen Handwerkerstadt des Mittelalters. Sie erinnert gewiß an Gretchen und Klärchen, und doch empfand Goethe dieses Somnambule und Traumhafte als „verfluchte Unnatur". Wieder mündet das Typische in das Mythische und Mystische und Individuelle aus.

Jedoch das Seltsamste an dieser Antithese: man kann sie auch umkehren und völlig auf den Kopf stellen. Gewiß, die Krankheit wühlt in Penthesilea, und ein Psychiater, dem es Vergnügen im Herzen bereitet,

mag über Hysterie und Entartung sein Sprüchlein hersagen. Dennoch wie so vollblütig gesund, schwellend vor Kraft und in stolzer heroischer Urwüchsigkeit steht vor uns die jugendstarke Amazonenkönigin. Und Käthchen, diese Phantastin, die von somnambulischen Träumen Heimgesuchte: sie ist die Klarheit selbst, die schlichte Selbstverständlichkeit, eine holde und einfache Mädchenblume. Und so bei allen Kleistschen Gestalten sonst, und es ist hier ein Rätsel der Rätsel, das ganz und gar in der geheimnisreichen Persönlichkeit des Dichters wurzelt. Dieser Nervöse und Unberechenbare, der den Dämonen seiner Phantasien und Leidenschaften hilflos preisgegeben war, könnte gelegentlich an feminine Verfallsnaturen gemahnen, die in unsern Tagen die Cafés der Literaturhauptstädte unsicher machen. In Wahrheit aber und trotz unzweifelhafter Spuren einer ungeheuern Dekadenz hat Kleist an furchtbar rücksichtsloser Männlichkeit seine Zeitgenossen und die meisten Dichter vor und nach ihm weit hinter sich gelassen. Zugleich bewährte dieser Extremste aller Individualisten einen fast clanhaften Patriotismus, der in seiner wilden Primitivität an Urzeiten gemahnt, die noch nicht die Einzelnen kennen, sondern nur den Stamm, die Horde. So hat die Antithese, die sein Werk durchzieht, vor allem mit unerbittlicher Gewalt in der Seele des Dichters geherrscht. Es wäre eine Torheit, dieses tiefste aller psychologischen Geheimnisse unsrer Literatur irgendwie mit ein paar Worten „erklären“ zu wollen. Man könnte sagen, daß jenes schon etwas verbrauchte Gleichnis vom Weib im Mann und Mann im Weib auf keinen Sterblichen mit gleicher Intensität gepaßt haben mag wie auf Heinrich von Kleist. Mann und Weib von ganz gleichem Riesenwuchs haben in ihm gelebt und miteinander gerungen. Doch das sind Worte, Worte, Worte, und an diesem psychologischen Rätsel werden sich noch Jahrhunderte hindurch Psychiatergenerationen die Zähne zerbeißen.

Wir sind also dem Geheimnis nicht auf die Spur gekommen, und es ist zweifelhaft, ob es künftigen Zeitaltern gelingen wird. Aber wir begreifen, daß Kleists Stellung zu den Kultur- und Kunstproblemen des eigenen Zeitalters durch seine Natur in segensreicher wie verhängnisvoller Weise bedingt wurde. Er fand ein Stildrama vor, das sich längst von Shakespeare entfernt und den Griechen genähert hatte. Dann lebten noch Reste vom Sturm und Drang, und die Romantik begann sich mit Inbrunst in die „Nachtseite der Natur“ zu versenken. Lauter Bestrebungen, die einander bis zur Todfeindschaft gegenüberstanden, und das junge Genie hatte sich zu entscheiden, ob es galt, rücksichtslos Partei zu ergreifen oder nach einer Synthese zu ringen. Wie noch bei jedem großen Dramatiker, so waren auch bei Kleist Blick und Seele ganz auf synthetische Zusammenfassung eingestellt, und mit einer erstaunlichen Naivität ging er zu Werk. Er wollte ein Drama schaffen, das den Stil Shakespeares und der Griechen vereinigte, und in dem auch die Nacht-

seite der Natur vollauf zur Geltung käme. Er erkannte nicht die Notwendigkeit, diese gegensätzlichen Prinzipien in sich weltanschaulich zu verarbeiten und zu überwinden und dadurch zu einer umfassenden Einheit zu erheben. Denn in seiner eigenen, überreichen, zwiespältig-einheitlichen Natur hatte sich doch alles zum Ganzen einer mächtigen Persönlichkeit zusammengefaßt; wozu also zur Philosophie und Theorie greifen, anstatt unbekümmert seinem Instinkt und Genius zu folgen? So weit er überhaupt hier ein Problem empfunden hat, war es von stilistisch-formaler Art: die Frage nach einer zugleich musikalisch-monumentalen und plastisch-charakteristischen Sprache. Und wer nur einige Verse aus Guiskard oder Penthesilea kennt oder die gewaltige Prosa seiner unnachahmlichen Novellen, der weiß, mit welcher Meisterschaft er dieses Problem gelöst hat. Diese Kleistsche wundersame Sprache entstand, die manchmal so scharf und knapp und nüchtern sein kann, fast niederländisch-naturalistisch, und die doch wie Orgelton von einem gewaltigen Rhythmus durchbebt ist, der alles unwiderstehlich in das Riesenhafte emporreckt. Auch fehlt nicht jene flüsternde Zartheit und Innigkeit, Verträumtheit und Raserei dunkler Naturgewalten; alle diese Töne und Klänge leben in der ungeheuern Architektur seiner Sprache, und diese Architektur ist schon weit mehr als nur „gefrorene" Musik. Freilich beunruhigt uns immer noch die Frage: was der Stilkünstler Kleist erreichte, hat das auch der dramatische Dichter erreicht? Nein, denn die Lösung solcher Aufgabe in dieser primitiven Form war eine innere Unmöglichkeit, vor der auch diese ungeheure Kraft versagte. Die Antithese in allen Dramen läßt sich nirgends verbergen, wiewohl sie zugleich ihren bestrickendsten Reiz ausmacht. Überhaupt darf das Wort „mißlungen" hier in keinem zu absoluten Sinn betont werden; jene rätselhafte Einheit strömt aus seiner Natur in seine Werke hinüber, jenes Undefinierbare, für das es keinen Namen giebt. Wenn selbst solch ein Gewaltigstes über alle Klüfte höchstens auf Riesenfittichen hinweghebt, nicht aber diese Klüfte ausfüllt, dann mag man ermessen, wie unmöglich die Aufgabe war, die Kleist sich gestellt hat. Er schildert uns in wunderherrlicher Lyrik die Vereinsamung eines Gottes und nicht minder dieses Gottes Sehnsucht, der nicht als Allmacht, sondern als Person empfunden werden will; und doch kann es ihm nicht gelingen, die mythologische und die übermütig realistische Auffassung des Stoffes in seinem „Amphitryon" innerlich zu verschmelzen — das reizvolle Werk fällt glatt in zwei Hälften auseinander. Oder der Prinz von Homburg. Es war doch kein Zufall, daß Kleist, zur Verwunderung Hebbels, die somnambulisch visionären Züge am Ein- und Ausgang in die Handlung verwebt hat. Er wollte mehr geben als nur ein ethisch realistisches Drama, welches freilich der Prinz von Homburg dennoch wurde, da jenes Traumhafte sich nicht einfügen ließ und ein Aufputz blieb. Wie sehr und wie hart prallen im Käthchen die märchenhaften und die realistischen

Partien gegen einander an, und der gewaltige Guiskard ist ein Fragment geblieben. Vielleicht macht Penthesilea eine außerordentliche Ausnahme. Mir wenigstens ist, trotz alledem und alledem, diese Dichtung immer als das Muster großzügigster Einheitlichkeit erschienen, und auch die „Pathologie" der Heldin ist nach meiner Empfindung so ganz die logische Folge einer naiven Leidenschaft, die bis zu Ende geht, daß ich hier trotz manchen Kritikern einen Riß nicht wahrzunehmen vermag. Nur freilich: es gehört dazu, um die jungfräulichste und inbrünstigste aller Königinnen zu verstehen, daß man sich an ihr Amazonenwesen erinnert und an ihr seltsames Volk. Nie hat der Dichter so tief sein Verständnis des Spröden und Heroischen in der Frauennatur offenbart wie in dieser Dichtung, die einen Frauenstaat zur Voraussetzung hat. Dennoch befinden wir uns im blühendsten Märchenreich, und man sollte sich einmal auszudenken versuchen, wie die Amazonen in einer realistisch weltgeschichtlichen Situation wirken würden. Diese Fabel schließt konsequent das Allgemeine und Synthetische aus und trägt im tiefsten Grund den Charakter einer heroischen Novelle. Wir haben sogar Gelegenheit, an dem Beispiel von Kleists großem Nachfolger diese innerste antidramatische Anlage der Fabel nachzuweisen. Ohne Penthesilea wäre gewiß niemals Judith erzeugt worden, und Friedrich Hebbel wollte auch schon in seinem Erstlingsdrama nicht auf das Umfassende, Synthetische, Historische, kurz auf das Allgemeine als Hintergrund des Besondern verzichten. Aber die Juden der Geschichte ließen sich weniger leicht als die Amazonen der Sage in jene Konzeption einfügen, sie mußten zuvor gründlich verabsonderlicht und metaphysiert werden, und es bleibt dennoch ein Gegensatz zwischen der Psychologie des unbefriedigten Weibes und den weltgeschichtlichen Taten des Jehovah-Volkes. Hebbel mußte zu Hegelscher Geschichtsphantastik und zum Mythos greifen, und dabei unterstützte ihn noch die Bibel und seine eigene visionäre Seher- und Dichterkraft. Wenn trotzdem im innersten Organismus etwas zwitterhaft Zwiespältiges sich regt, so ahnen wir, daß hier eine Entwicklung reif und überreif geworden ist und gleichsam von Rechts wegen ihren Abschluß findet.

Und auch nur vom Standpunkt einer Entwicklung und Zukunft des Dramas rechtfertigen sich alle diese Ausstellungen, die sonst leicht kleinlich erscheinen möchten. Es handelt sich nicht um die ästhetische Bedeutsamkeit der Werke und um die Größe des Dichters, die längst über allen Zweifel erhaben ist. Aber hat er das Problem, das er als Erster gesehen hat, auch wirklich gelöst? Diese Vereinigung von Shakespeare und der Antike, wie es in der Sprache des Zeitalters hieß: hat er auf diesem Weg das Drama weitergebracht? Nein; und die reichen Nachwirkungen Kleists liegen in einer ganz andern Richtung. Er darf als Ausgangspunkt des analytisch-psychologischen, des naturalistischen und psychologisch-romantischen Dramas unsrer Tage betrachtet werden. Man

brauchte nur seine psychologische Tiefgründigkeit zum Prinzip zu erheben, wie es zum Teil schon Hebbel tat, und der Weg zu Ibsen war freigegeben. Sein überscharfer, niederländischer und präziser Realismus führte über Otto Ludwig hinweg zum Naturalismus und zu Gerhart Hauptmann. Und dann zuguterletzt ist es mit Händen zu greifen, daß die Elektra Hugos von Hofmannsthal ohne den Einfluß und die Werke des Ahnherrn kaum möglich gewesen wäre. Aber gerade dieses Werk ist der Beweis dafür, daß wir uns bereits im Kreis zu drehen und Epigonen zu werden beginnen. Ibsen und der Naturalismus bedeuteten, wenn auch im engen Umkreis, etwas Neues, zum mindesten eine Vertiefung der Technik und Differenzierung ethischer Probleme. Auch Wagner war etwas Neues, ein Fortentwickler von Kleist und der deutschen Romantik. Aber nun kommen Hofmannsthal, Vollmoeller und andre, die höchstens in üppiger Pracht der Sprache und in mancher überfeinen Einzelheit einen Kleist, Hebbel und Wagner zu überbieten vermögen, zu deren Höhe sie trotzdem nicht entfernt heranreichen. Hat das nun einen Zweck und Sinn, daß man ein Abgeschlossenes und Überreifes noch übertrumpft? Und spürt man da nicht schon allerlei „Literatentum", das früher oder später zum Protzentum führen muß, zur Inzucht und Blutleere? Da dürfte es doch wohl eine würdigere Aufgabe für die Moderne sein, das Problem wieder aufzunehmen, das Kleist schließlich fallen ließ, und mit diesem Problem zu ringen und von ihm unsre dramatische Zukunft zu erwarten. Denn hier giebt es noch unbetretene Pfade, hier ist Neuland, hier verbietet sich jedes Epigonentum von selbst.

Die drei großen Tragiker des Altertums haben ihre Menschen als Schattenbilder behandelt, die von einer unsichtbaren laterna magica an die Wand geworfen wurden. Ihre Gestalten hatten die Aufgabe, eine tragische Grundempfindung zu symbolisiren, und ein Eigenleben und Eigenwerk jenseits dieser Sphäre hatten sie nicht zu beanspruchen. Ganz anders der große Menschenschöpfer Shakespeare, der wohl die Tragik kannte wie einer, doch aber seiner naiven Freude an Gestaltung und seiner überreichen Märchenphantasie unbekümmert die Zügel schießen ließ. Er hat oft genug durch die Schicksale seiner Menschen den tragischen Weltlauf symbolisiert. Mindestens eben so oft existierten diese Menschen nur, weil sie da waren, um ihrer Gegenständlichkeit willen, und weil der größte aller Charakteristiker seine Kraft einfach spielen ließ, wie es ihm eben gefiel. So wurde er allerdings der Gegenpol zu den Griechen, und nunmehr kann das Problem, das im Genius Heinrichs von Kleist zum ersten Mal Leben gewann, genauer präzisiert werden: wie ist es möglich, ein tragisches Symbol zu geben, ganz und gar ein Symbol, das zugleich voll blutvoller Plastik ist nnd auch um seiner selbst willen existiert? Wohlgemerkt, der Ton liegt auf „zugleich". Nicht das eine durch eine Kopula, ein äußeres Band dem andern angehängt, wie ein

Kleid an einen Nagel, sondern es soll eine Einheit sein, ein Organismus, der von zwei Gesichtspunkten aus gesehen wird, wenn er auch in sich selbst immer der gleiche bleibt. Ohne Zweifel ist es klar, daß an diese Aufgabe nur herantreten darf, wer eine tragische Weltanschauung besitzt, einen Pan-Tragismus, ein tragisch-philosophisches System, das sich mit der Wirklichkeit auseinandergesetzt, sie durchdrungen und sich mit ihr vermählt hat. Das achtzehnte Jahrhundert besaß kein solches weltanschauliches Verhältnis zur Tragödie, die Goethe und Schiller wohl als einen Wesensbestandteil erkannt und auch, namentlich Goethe, tief genug in sich erlebt haben; aber zugleich dachten sie nur an Überwindung und Auflösung des Tragischen, das war ihr ästhetisches Endziel. Auch Kleist, als Mensch aus Schicksal und Instinkt selbst der Held einer Tragödie, war in seiner Weltanschauung durch und durch ein Sohn des untragischen achtzehnten Jahrhunderts. Erst Friedrich Hebbel, sein legitimer Nachfolger, hat ein praktisches Prinzip gefunden, das dem Wesen der Wirklichkeit, die wir kennen, entspricht und sie erschöpft. Noch hat sich dieser Fund so gut wie gar nicht in die Praxis umgesetzt, aber nur von hier aus giebt es einen neuen Weg zu einer Fortentwicklung. Nur von hier aus, und darüber wird später noch zu sprechen sein. Für heute sei festgestellt, daß der Dichter Hebbel noch zu sehr im Bann von Kleist stand, um in seiner eigenen Produktion das neue Prinzip allseitig zu entfalten. Auch seine besondere schöpferische Artung mochte ihn in diesem Kreis festhalten, da er visionärer Mythologe war und epigrammatischer Psychologe, aber kaum ein Plastiker. So tritt im Hebbelschen Drama die Antithese noch viel schärfer heraus als bei Kleist, ja sie wird sogar mit Bewußtsein angestrebt, und das Endziel des großen Dithmarsen war eigentlich nicht die Tragödie, sondern das Mysterium. Von hier aus hat sich ein Fehler auch in seine Theorie eingeschlichen, indem er die positiven Religionen für die Quellen der Geschichte erklärte und den Tragiker auf sie verwies. Nichts aber kann falscher sein trotz allen Päpsten und Kardinälen und allen Religionskriegen. Im Wesenskern ist die Religion von ungeschichtlicher, unzeitlicher Art; sie zielt auf das Ewige und empfindet die Geschichte und Zeitlichkeit und Welt und das Tragische als ihren Gegensatz. Wohl ist die Religion der Mutterboden gerade auch für das Tragische. Dieses selbst bedeutet aber etwas Andres und Neues, sein Reich ist mehr von dieser Welt. Hebbel hat einen solchen Unterschied noch häufig übersehen, und so hat er als Dichter das Kleistsche Drama ergänzt und auf die Spitze getrieben, sodaß nunmehr die innerste Natur dieser antithetischen Schöpfung klar zu Tage liegt. Zugleich haben die beiden Großen so Vollkommenes auf diesem Gebiet geschaffen, daß von einem Weiterschreiten nicht mehr geredet werden kann. Sondern jeder neue Schritt, das hat sich genugsam gezeigt, führt unweigerlich abwärts und in das Epigonentum hinein. Samuel Lublinski.

Comédie.

Ich beginne mit dem tiefsten Theatereindruck des langen und doch viel zu kurzen pariser Vierteljahrs. Den Bericht über die unzähligen andern Eindrücke, die starken und die zarten, die pikanten und übermütigen, die leise frohen und leise schmerzlichen verspare ich für die Jahreszeit, wo sie empfangen wurden, für den Frühling, der nirgends schöner und leichter und leuchtender ist und nirgends genußfreudiger und dankbarer stimmt als in Paris. Wenn in Wien der erste offene Fiaker durch die Straßen fährt, ist die Theatersaison zu Ende; wenn in Armenonville die Ziganes ihre Geigen ins Freie tragen, ereicht die pariser Saison ihre Höhe. Im Mai wirds am ärgsten. Der Theaterwüterich möchte sich dreiteilen und dreiteilt sich auch. Ich sehe noch den jungen berliner Assessor vor mir, der nachts im Café de la Paix triumphierend berichtete, er habe am selben Tage drei Aufführungen „erledigt" und erledigen müssen, um überhaupt „durchzukommen". Ein Jahr früher wäre ich sehr neidisch gewesen. Jetzt freute ich mich, daß ich mich lieber in Schloß und Park Chantilly gerettet hatte, um unter Bäumen und Bildern den Eindruck unberührt zu erhalten, den mir am Abend vorher in der Comédie française der Oedipe Roi des Mounet-Sully gemacht hatte.

Paris und Sophokles! Wer Mardi-Gras und Mi-Carême auf den Boulevards verbracht und dieses Volk von Kindern in seiner naiven Fastnachtsfreude angestaunt hatte, mochte sich von solcher Ehe nicht viel versprechen. Wer dann die ungeheure Wirkung auf ein massenhaftes Publikum erlebte, hätte stutzig werden können, wenn nicht rechtzeitig offenbar geworden wäre, daß der Hauptanteil der allgemeinen Beliebtheit Mounet-Sullys und der besondern tragischen Gewalt seines Oedipus zugeschrieben werden durfte. Ein Zweifel blieb doch. Die Kritik mußte ihn beseitigen oder bestätigen, die Kritik, die sich in Paris viel häufiger als bei uns mit der Rolle begnügt, das Sprachrohr des Publikums zu sein. Sie bestätigt meinen Zweifel. Das Stück läßt sie sehr kalt. Sarcey bewundert wenigstens die Technik; sein höchstes Lob: „une pièce bien faite" wird nicht bloß Sardou, sondern auch Sophokles zuteil. Die meisten andern sind der entgegengesetzten, sind der Meinung Voltaires, der von einer „pièce mal faite" gesprochen und es heftig getadelt hat, daß man die Lösung

von Anfang an kenne, daß also jede Spannung fehle. Am offenherzigsten, wie immer, ist Lemaître. Er gesteht, daß ihn das Stück unbeschreiblich gelangweilt habe, und daß jeder aufrichtige Mensch dasselbe gestehen müsse. Er glaube kein Wort von der ganzen Geschichte. Wenn Oedipus schon zu fürchten gehabt hätte, daß er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten werde, dann wäre doch die erste Vorsichtsmaßregel die gewesen, niemals jemand zu töten außer gleichaltrigen oder jüngern Leuten und niemals zu heiraten oder nur eiu junges Mädchen, dessen Geburtszeugnis er gesehen habe. Statt dessen hätte er keine größere Sorge als einen Greis zu erschlagen und eine ältere Dame zur Frau zu nehmen. Überhaupt sei es ihm, Lemaître, vollkommen unmöglich, sich vorzustellen, was er empfinden würde, wenn er plötzlich entdeckte, daß er der Mörder seines Vaters, der Mann seiner Mutter, der Sohn seiner Frau, der Bruder seiner Kinder und der Enkel seines Schwiegervaters wäre. Solle er es sich denn schon einmal vorstellen, dann müsse er doch sagen: die Entdeckung, daß er seinen Vater gemordet habe, würde ihn vielleicht ein bischen in Erstaunen setzen, nur sicherlich nicht erschüttern, uud bei der Entdeckung, daß seine Frau schon vorher seine Mutter gewesen sei, würde er sich wohl einen Augenblick vor den Kopf geschlagen fühlen, es aber im übrigen der Zeit überlassen, sein seelisches Gleichgewicht wiederherzustellen. Schließlich sei er auch bereit, sich mit Aufbietung aller Phantasie einen Menschen vorzustellen, der sich daraufhin töte; allein, was ihm ewig unbegreiflich bleiben würde, sei Oedipussens Politik der mittleren Linie: er benehme sich weder vernünftig noch töte er sich, sondern er pieke sich bloß die Augen aus.

Also spricht Jules Lemaître. Wie merkwürdig ist es, daß dasselbe verstandeskühle Volk, daß mit diesem seinem Wortführer gewiß nie einiger war, den größten Oedipus hervorgebracht hat, und wie groß muß der Schauspieler sein, der seinen rationalistischen Landsleuten über alle ihre Bedenken hinweghilft! Nicht einmal und nicht zweimal hinweghilft: seit fünfundzwanzig Jahren hält Mounet-Sully den Oedipe Roi auf dem Repertoire; Bart und Locke sind ihm inzwischen gebleicht, und immer lauter wird Jubel und Dank.

Der Pariser hat sich den Weg zu Mounet-Sully über den Text zu bahnen, der Berliner über die lebendige und die tote Umgebung. Das also ist die Comédie! Zwischen verschlissenen und frostigen Dekorationen bewegt sich ein Häuflein ärmlicher

Gestalten. Wo ist Silvain, der Priester Jupiters? Er gastiert in den Departements. Wo ist Bartet „la divine", die Jocaste? Sie gastiert in den Departements. Wo ist Féraudy, der Seher Teiresias? Er gastiert in den Departements. Wo ist Segond-Weber, die erste Chorführerin? Sie gastiert in den Departements. Fast alle Sozietäre gastieren fast immer in den Departements. Den Ersatz bilden teils Routiniers, die sich, wie Mounets jüngrer Bruder Paul, an den möglichst lauten Klang der großen Worte halten, teils die namenlosen Nachkömmlinge aus dem Konservatorium, vielleicht zukünftige Talmas und Rachels, die aber vorläufig ohne Ausnahme durch das herkömmliche Absingen des klassischen Alexandriners das Ohr peinigen. Das Schlimmste ist, daß der Chor der thebanischen Greise, die der Dichter verlangt, von — jungen Mädchen deklamiert wird. Das mag angehen, wenn Sarah drüben an der Seine die „Esther" des Racine neu einstudiert, worin die Chöre Zierrat und Füllsel sind und sein sollen. Es geht nicht im "Oedipus", wo der Chor den Einzelfall ins Allgemeine zu heben und durch seine feierliche Getragenheit den ergreifendsten Gegensatz zu den grausig bewegten Vorgängen in und um Oedipus darzustellen hat.

Unter dieses arme Häuflein tritt Mounet-Sully, wie in ein Affenhaus ein Löwe tritt. Ein strahlend schöner Mann, dem man seine vierundsechszig Jahre selbst als achtundzwanzigjähriger Hernani nicht ansieht, und der alle Empfindungen einer reichen Seele von der sanftesten bis zur schaurigsten in so vollem Wohlklang auf die Zunge zu legen weiß, daß man ihm seine Jahre auch nicht anhört. Wird der Wohlklang zum Mißklang, so ist das kein Alterszeichen, sondern ein Charakterisierungsmittel. Bleibt diese süße, nie süßliche Mollstimme im Gleichmaß, dann scheint sie aus einer andern Welt zu kommen, wie vom dodonischen Orakel. Die landesväterliche Leutseligkeit und die Sonnenhaftigkeit des Glückskinds äußern sich so. Als aber jähes Entsetzen an dies ahnungslose Herz greift, da bricht sich eine reißende, zerkrallende, wilde Leidenschaft Bahn. Da irrt der vorher milde Blick wie im Wahnsinn umher. Da verjagen den schmeichlerischen Ton markdurchbebende Schreie. Da stürmt er, dem vorher edle Bewegungen von antiker Grazie und der Mantelwurf einer klassischen Statue gemäß gewesen waren, besinnungslos die Stufen hinauf und geblendet wieder herunter, „le sang à flot coulant sur son

visage". Mounet-Sully wagt hier Dinge, die ich manchen Schauspieler habe wagen, die ich aber noch bei keinem in dem Grade habe glücken sehen. Der eine ist die große Persönlichkeit, der andere ist der große Könner. Niemand noch habe ich in der klassischen Tragödie so das verborgenste Leben ablauschen, den verstecktesten Funken anfachen, für jede leiseste Schwingung der Seele Miene und Modulation finden — und dabei über den umfassenden Zug mit so imperatorischer Macht gebieten sehen wie Mounet-Sully. Er kann begeistert und besonnen, der zerrissenste Mensch und doch ein König sein. Im Paroxysmus des Schmerzes hat er Übergänge und Schattierungen, von denen ich hier dankbar zeugen, die ich aber mit Worten nicht zu belegen und nicht zu schildern vermag. Das Gewaltigste ist der Schluß. Der zerschmetterte Oedipus scheint Verstand und Sprache verloren zu haben. Es ist einer von den Augenblicken, wovon man nach der Aussage des Chors nicht einmal den Bericht, geschweige denn den Anblick ertragen kann. Mounet-Sully geht in seinem Realismus bis an die Grenze des Möglichen und macht doch den Anblick nicht nur erträglich, sondern ästhetisch schön. Wie, weiß ich nicht. Es ist das Mysterium des Genies. Er steht, wie von einem Glorienschein umflossen, plötzlich ganz gefaßt. Er tastet nach den Kindern, findet sie nicht, stolpert — dieses Stolpern! —, drückt sie endlich an sein Herz, und wie das beruhigende Adagio eines Trauermarsches tönt aus, was eben noch in gräßlichem Furioso alle Herzen zerschnitten hatte.

.... In Neapel und in Rom, wo einen nach Sonnenuntergang die Februarkälte ins Theater trieb, hatte ich Cilèas Oper „Adriana Lecouvreur" gehört und dabei immer an eine Stelle in dem Scribeschen Stück denken müssen. Die Heldin hat sich im Konversationszimmer der Comédie, des Lärms nicht achtend, in ihre Rolle vertieft und gibt auf die Frage, was sie denn so eifrig darin suche, zur Antwort nur das eine Wort: „Die Wahrheit". Die Wahrheit habe ich auch im pariser Theater immerdar gesucht. Ich habe sie nirgends wahrer nnd schöner gefunden als im Oedipe Roi des Mounet-Sully. Das ist eine höhere Wahrheit als die Wirklichkeit, eine konzentrierte Wahrheit, die alles Nebensächliche abgestreift hat, und jene Stufe der Kunst ist erreicht, wo die äußern Nachahmungen des natürlichen Wesens nicht als das Wesen der Kunst gelten, sondern als ihre selbstverständliche Voraussetzung. S. J.

Dramatischer Nachwuchs.

VI.

Jene, die auf den Wegen Hofmannsthals wandelnd eine Erneuerung des Dramas anstreben, gehen vom rein Sprachkünstlerischen, meist Lyrischen aus. Unmittelbar durch die Gewalt der gewählten Worte will der Dichter die Stimmung seines Erlebnisses dem Hörer suggerieren. Nun gibt es zwar auch in jedem Drama Stellen einer pathetisch gesteigerten Festlichkeit, an denen der Autor wagen darf, gleichsam über die psychologischen Möglichkeiten seiner Gestalten hinweg die Hörer unmittelbar sprachlich zu ergreifen — indeß diese seltnen Momente sind Höhepunkte, Spitzen des dramatischen Baus, dessen Fundament immerdar gefügt sein muß nach dem Grundgesetz der dramatischen Form. Dies ist das Gesetz der indirekten Wirkung, der Wirkung durch bewegte Gestalten, deren Sein und Handeln der Dichter zwischen sein Erlebnis und den lauschenden Empfänger einschiebt. Die direkte lyrische Sprachwirkung kann an erhabnen Punkten des dramatischen Gedichts erglänzen wie das goldne, weithinleuchtende Kreuz auf der Kirche — — gebaut aber, gebaut muß mit Steinen werden: das goldweiche Metall lyrisch ergriffner Wortfügungen trägt keinen dramatischen Dialog. Für den geborenen Lyriker, der zum Drama strebt, ist deshalb die Verhärtung und Vermannigfaltigung seiner Sprache, die Wendung von persönlich ergriffner zu sachlich ergreifender Leidenschaft, vom rein Stimmunggebenden zum charakteristisch Belebenden, vom Allgemeinen ins Individuelle, die gesetzte Aufgabe. Dies war und ist der Weg Hugos von Hofmannsthal.

Umgekehrt ist für den geborenen Dramatiker das Erfinden und sprachliche Gestalten von Charakteren das Selbstverständliche; sein Erlebnis indirekt durch vorgeschobene Individuen und deren Schicksale wirksam zu machen ist ihm natürlich, seine sprachkünstlerische Leidenschaft ist von vornherein auf das Psychologische, das, was Handlungen als notwendig fühlen läßt, eingestellt — was er wieder erstreben muß, ist jene große Kraft lyrischer Weihe, die nicht nur den höchsten Augenblicken des Dramas einen schwer zu missenden Festschmuck leiht, die vor allem auch jene heimliche Macht in sich schließt, mit der ein Dichter sein Werk gleichmäßig durchwärmt. Mit der Kraft dieser Wärme löst er gleichsam alle Farben des dramatischen Bildes zu freierm Leben, er schmelzt die scharfen Konturen individuell hingesetzter Gestalten zu leiser Erschütterung auf, er nimmt so dem planvollen Entwurf den Eindruck des Allzuabsichtlichen, hartnäckig Zielbewußten, er leiht seinem Bilde so jene weiche, reiche Luft, in der das Geringste und Wohlberechnetste als Zeichen absichtslos verschwendender Fülle, frei spielenden Überflusses entzückt. Eine über die charakteristische Struktur in allgemeine Gefühlsphären langende Kraft, lyrische Kunst, ist jene geheimnisvolle Macht, die dem wohl-

gefügten Drama erst den letzten Schimmer freier Vollendung gibt. Nach ihr muß der geborene Dramatiker trachten, diese über den Gestalten souverän spielende Stimmungsmacht des Sprachkünstlers muß er suchen. Dies ist der Weg, den Wedekind beschritt und verlor, den aber kurze Zeit nach ihm und in völliger Unabhängigkeit von ihm andre beachtungswerte Talente beschritten haben.

Die meiste Beachtung unter diesen Strebenden hat, obschon er die Bühne bisher nirgends dauernd erobern konnte, Herbert Eulenberg gefunden. Und nicht ohne Verdienst. Acht Dramen liegen heute von ihm vor, die ein leidenschaftlich ernstes Ringen mit dem Problem des großen dramatischen Stils offenbaren. Und Eulenberg hat bedeutende Qualitäten einzusetzen in diesem Kampf. Er hat die ursprüngliche Freude des Dramatikers an der Darstellung besondrer Menschenkinder, er hat als Sprachkünstler die spröde zum charakteristisch Harten drängende Leidenschaft, und er hat jene Erfindungsgabe des großen dramatischen Ordners, die im rechten Augenblick durch kleine episodische Szenen die Stimmung großen schicksalsvollen Geschehens überwältigend zur Auslösung bringt. Seine Kunstform hat Leben und Blut, Kraft und Empfindung — und es fehlt ihr nur eins, ein letztes: die lyrische Weihe, der Anhauch jener lächelnden Überlegenheit, durch die der Dichter im freien Spiel eine besondre Stimmung sieghafter Überlegenheit und Ruhe aufsteigen lassen kann über all den jubelnden und klagenden Stimmungen seiner Helden; es fehlt der Eulenbergschen Kunst und ihren übercharakteristischen, nichts als notwendigen Menschen an Verschwendung, Leichtigkeit und Fülle, an all dem, was den seligen Freiheitsrausch der Kunst gebiert — alles in einem: es fehlt der Eulenbergschen Welt am Überfluß. Dramatische Kraft, die nicht durch lyrische Anmut erlöst ist — — die dilettantischen Verssprüche, die dieser Autor Jahr für Jahr wieder seinen künstlerischen Dramen völlig ahnungslos voransetzt, zeigen mit erschreckender Deutlichkeit die Schranke, gegen die das Talent des Dichters vergeblich anstürmt.

Eulenbergs Drama erinnert so ungemein an die Produkte der Sturm- und Drang-Periode, daß viele Leute ihn einen bewußten Kopisten jenes Stils, einen bloßen Nachahmer gescholten haben. Aber der Weg jedes dramatischen Werdens in Deutschland führt durch diesen Stil. In der Manier des Lenz und Klinger, des „Räuber"- und des „Götz"-Dichters haben Kleist und Hebbel und Büchner und — Wedekind begonnen. Hier also ist ein Punkt, den der germanische Geist mit Notwendigkeit passieren muß auf dem Wege zu seinen Dramen — d. h. zu Shakespeare. Der leidenschaftliche Trieb, an die Stelle, die teils kleinliche Alltags-Worte und Werke, teils gierig emporgeschraubte Unnatur einnehmen, die emporreißende Gewalt starker, sinnbildhaft großer Naturvorgänge zu setzen, dieser Trieb, der in der dramatischen Form

dem zu kämpferischen Antithesen und Paradoxen geballten Leben, sein Werkzeug findet, erzeugt in Deutschland von Klinger bis Eulenberg immer wieder gewisse Formen und eine bestimmte Sprache.

Zweierlei charakterisiert diese Sprache: Einmal die künstlerische Leidenschaft, mit der hier jede begriffliche, abstrakte Wendung, wie sie die Bildungssprache des Literaten so schwach und leblos macht, umgangen und durch die Fülle sinnlicher, lebenstrotzender Bilder ersetzt ist; zum andern der dramatische Furor, mit dem die Farben dieser Bilder in grellsten Kontrasttönen widereinander ausgespielt werden. Nach den gleichen Gesetzen wie die Sprache, dies Zellengewebe des dramatischen Leibes, sind alle größern Verbindungen und Organe der Dichtung gebildet: der Gang des Dialogs, die Konstruktion der Szene, die Führung der Charaktere und schließlich der ganze Bau der Handlung — alles zeigt denselben Grundcharakter: eine hitzig sich drängende Fülle starker Sinnlichkeiten, in harten, krassen Kontrasten angeordnet. Dichterische Kraft, die sich in der Fülle fühlen, dramatischer Kampfinstinkt, der sich in steten Schlägen üben will, die zeugen diese überlebendige Sprache, die übermuskulösen Menschen, die alle Sehnen bis zum Zerreißen spannen, die vor Blut- und Kraftfülle ein apoplektisches und krampfiges Aussehen bekommen — die nichts als „Charakter" sind. Angefangen haben mit diesem heilsamen Zuviel alle großen dramatischen Talente in Deutschland — ihnen zu gleichen wäre für Eulenberg lediglich ein Ruhm, wenn, ja wenn nur in seinen acht Dramen ein Stückchen des Weges erkennbar würde, den die Kleist und Hebbel von diesen Anfängen zurücklegten. Aber Eulenbergs Kunst hat, kaum daß sie im Quantitativen ein wenig Maß lernte, im wesentlichen keinerlei weiter weisende Wandlung erfahren. Jene ordnende, adelnde, verklärende Kraft, jener lyrisch bezwingende Ausdruck einer göttlichen Ueberlegenheit bleibt ihm versagt; wo er aus der düster wilden, blutig gehetzten, rastlos rauhen Welt seiner wilden Ringer herausstrebt, wie in der „Kassandra", die nichts Geringeres als die Welt der Ilias dramatisch bewältigen will, da stürzt er völlig ins Dilettantische ab. Vielleicht muß man hier einmal das stilistische Phänomen in das Stoffliche, das Artistische ins Menschliche verfolgen: Eulenbergs Natur greift zumeist nicht nach Stoffen von spezifisch moderner Prägung — er sucht Kämpfe von jener zeitlos elementaren Größe, die zu gestalten man eben ein Shakespeare sein muß. Der Größe dieser fast zeitlosen Gestaltungen können die Spätern sich scheinbar nur durch das Medium ihrer besondern Probleme, zeitlichen Bedingtheiten nähern — nur in den Rätseln unsrer Zeit vermögen wir vielleicht die Lebensrätsel mitzulösen. Eulenberg hat in seinen Themen wie in deren sprachlicher Bewältigung allzuwenig von dem neuen Leben unsrer Zeit, wie es sich etwa in Hofmannsthals neuem Pathos formuliert, aufgenommen. Obwohl in seiner inbrünstig wilden Sucherleidenschaft recht ein Sohn unsrer

Zeit, hat er doch wenig Liebe zu ihrem besondern Wesen. Seine Kraft ringt sich wund an ungeheuern, kulturell zeitlosen Stoffen, die er ganz nach ihrer elementaren Seite, nirgends mit dem besondern Blick des Menschen von 1900 anschaut — aber nur das Kleine, zeitlich Besondere füllt und belebt den ewigen Umriß. Eulenbergs prachtvoll große Umrisse wirken mit ihren überstarken Konturen farbig leer, dünn und dürftig zugedeckt, und in dem allzugroßen Rahmen verirrt sich oft des Dichters Hand in widerspruchsvoll krausem Linienzug. So geht es in Eulenbergs stärkstem Jugendwerk, der gewitterwilden „Anna Walewska". Der riesige Polengraf, der hier in der zügellosen Liebe zur eigenen Tochter zu Grunde geht, erscheint fast wie ein Sinnbild des ganzen Polen-Volkes, das sich in unsinniger Eigenliebe verschwendet. Aber neben Zügen von wirklicher Größe und tiefster Schönheit findet sich so viel geil wuchernde Wortkraft, sind soviel breite, leer auslaufende Szenen. Und so geht es noch im „Ritter Blaubart", wo Eulenberg in phantastischem Blutdurst das Bild eines von qualvollen Sehnsüchten gestachelten Tiermenschen gestaltet. Trotz vieler funkelnder Schönheit ist dies Märchenstück mehr Gerüst als Bau — mehr eine anatomische Muskelstudie als ein Bild schön lebenden Fleisches. Einmal nur ist Eulenberg der Vollendung erheblich viel näher gekommen: das war, als er ein psychologisch engeres Thema von einigermaßen modernem Reiz gestaltete in seinem Drama „Ein halber Held". In prachtvoll getroffenem Zeitbild wird hier ein friderizianischer Offizier dargestellt, der Held genug ist, mit seiner Individualität gegen den großen gewalttätigen Geist der Preußendisziplin zu rebellieren, aber nicht Held genug, einen vollen mutigen Bruch zu vollziehen, und doch wieder Held genug, den Konsequenzen seiner verdächtigen Halbheit nicht feig zu entfliehen — und der so zu Grunde geht. Die Tragik dieses Geschicks ist in herb großen reinen Zügen zum Ausdruck gebracht. Die harte Preußenwelt, in der die Größe des Ganzen so blutig ankämpft wider die schöne Freiheit des Einzelnen, diese Welt mit ihren scharf umrissenen, ganz männlichen, derbgedrungenen Formen gibt wohl überhaupt das beste Stoffgebiet für Eulenbergs sprödes Talent. Wenn diesem Dichter einmal die Kraft wächst, hier statt einer Offiziersepisode das mythenhaft große Schicksal des Jungen Fritz oder Louis Ferdinands, oder die Tragödie 1806 oder die von 1848 zu gestalten — wenn seine Kraft sich so an der Detailfülle blutsverwandter Historie nährt, so erleben wir vielleicht doch noch das ganz große, ganz vollendete Drama, nach dem Herbert Eulenberg so inbrünstig ringt.

Julius Bab.

Schnitzler und sein „Zwischenspiel“.

Zur Aufführung am Burgtheater.

Von der Bourgeoisie hat die deutsche Moderne fast nichts zu sagen gehabt. Ein paar Karikaturen in den Erstlingen Sudermanns, die Tendenzfigur des Dreißiger — das ist so ziemlich alles. Erst war die Zeit, da die jungen Dichter jede Wirklichkeit interessierte, nur nicht die eigne, gegenwärtige; und sie wollten, gute Bürgerssöhne, von der Bourgeoisie nichts wissen. Dann aber galt überhaupt nichts mehr, was greifbar wirklich war, und der Stil erschuf sich aus Traum, Ferne, Kostüm. Und so könnte das Drama von heute den künftigen Menschen über unsre Proletarier und Bauern, über unsre Kleinbürger und Zigeuner, über unsre Anarchisten und Erotiker, Träume und Märchen, Weltanschauungen und Wünsche alles Entscheidende sagen, und nur nichts, gar nichts Anschauliches über die Klasse der Menschen, deren Blut es doch zumeist in sich hat, über die Klasse des ökonomisch, geistig und kulturell konsolidierten Bürgertums. Dies könnte das moderne Drama nicht, wenn nicht der eine, der einzige Arthur Schnitzler wäre, der das Wesen und den Stil dieser Bourgeoisie künstlerisch angeschaut und aufgebaut hat.

Bahr hat einmal vor langem, der Artikel hieß „Naturalisten im Frack“, den Satz aufgeschrieben, unsre jungen Dichte seien nur deshalb zur Psychologie gekommen, weil sie, einmal arriviert und aus der Bohème in die gute Gesellschaft gebracht, die Gelegenheit zur Beobachtung andrer Milieus verloren und nichts als den kleinen Kreis der Frack-Menschen zur Hand gehabt haben. In diese mußten sie sich nun, um neues Dichtungsmaterial zu holen, vertiefen, und so wurden sie Psychologen. Ob er das damals ernst gemeint hat oder nicht, weiß heute wahrscheinlich kein Mensch mehr. Aber erprobt man es an Schnitzler, so muß man wohl sagen, daß dieser Eine schon von Anfang her für den Frack und die Psychologie geschaffen war. Er kam nie anders als gut gekleidet und gepflegt in die Literatur. Und ihn hat kaum je etwas andres, nie etwas höher interessiert, als gerade die Fragen, die zwischen zwei solchen Menschen, in manierlichem Ernst und in bewußter Ergriffenheit, erlebt werden.

Die gut gekleideten Personen, die wohlgepflegten Seelen bilden ihm die Welt. Ihre stilistischen Konturen sind von wienerischem Ausdruck, in aller Sicherheit noch lässig gezogen, ohne schneidende Schärfen, diskret und schmeichlerisch leicht. Die heftigste, die tiefste, die wahrste Bewegung seiner Menschen verliert doch niemals den Geschmack seiner Klasse und seiner Stadt. Das ist bekannt und oft besprochen. Aber es erschöpft ihn nicht. Zu diesen kulturellen Werten oder Hemmnissen, die seinen

Werken Gewicht und Grenzen, Ton und Farben geben, tritt, stärker und ewiger als sie, die Besonderheit des jüdischen Blutes. Mit den andern Wurzeln seines Wesens muß auch diese erste und kräftigste hergezeigt und untersucht werden, will man nur halbwegs wissen können, wovon seine Kunst lebt. Er ist ein Jude. Die uralte Erbschaft schmerzvollster Widersprüche hat ihm sein Stamm auf die Seele geladen: Unstetigkeit in der Welt und festeste Treue zum Haus, die Kraft der schnellen Anpassung und ewige Fremdheit gegen die „Fremden"; fanatische Liebe zum Leben und eine unfrohe Scheu vor allem stark Lebendigen; und endlich die quälende Lust am unstillbaren Zweifel, das kranke Kind einer Jahrtausende alten Gedanken-Inzucht, die gefährliche Frucht einer Logik und Dialektik, die durch lange, lange dumpfig finstre Zeiten keine andre Nahrung gehabt haben als sich selbst.

Vor seiner Unstetigkeit im großen Leben flüchtet er früh in den gehegten Bezirk der Familie. Anatol, ein ruheloser Spaziergänger durch wiener Abenteuer: auf der Gasse, im Restaurant, in verschwiegenen Zimmern, die für den Moment der Liebe eingerichtet sind; niemals zuhause, nie eigentlich bei sich, immer unstet. Die „Liebelei", ins Tragische gewendet, aber noch immer Abenteuer, von außen geholt — das ist ja der Sinn des Stückes; und dabei merkwürdigerweise ein flüchtig bedauernder Blick auf eine Familie — aber auf eine fremde, in der man nicht verweilen kann, und die im Grunde nichts ist als eine — ziemlich verzeichnete — Staffage zur Kahlenberg-Landschaft und zum Volksgarten-Abenteuer. Nun kommt aber ein ernsthafter Schritt in die offene Welt hinaus, in die Feindseligkeit des Lebens. Das ist „Freiwild", die Auseinandersetzung mit der Frage des Duells. Und nirgends, in keinem andern seiner Stücke war Schnitzler so sehr genötigt, den Impuls durch Dialektik zu ersetzen, das Geschehnis aus Gedanken zu erzeugen, wie eben hier, wo der Feind von außen, aus der Welt der Anschauungen und Instinkte kommt, in der der Dichter niemals wirklich zuhause war. Und nun geht seine Kunst, selbstsicher und voll wärmster Zärtlichkeit, immer lieber, immer ausschließlicher auf den Kreis der Wenigen, der Gleichfühlenden und Gleichgebildeten zu, in dem sie ihre eigensten Probleme, ihre heiligsten Schmerzen, ihr nächstverwandtes Glück findet. Das Beste und Tiefste, was Schnitzler seither geschaffen hat, ist in dieser Atmosphäre reicher und gebildeter Bürgerhäuser gereift. Wie ein Symbol dieser Entwicklung sieht es aus, daß im „Vermächtnis" die fremde Geliebte aus der Welt der Abenteuer in die gute Familie hineingeworfen wird und da vergeht und erstickt, wie eine Flamme ohne Luft. Das ist wie eine letzte mitleidige Abrechnung mit den Menschen einer andern Kultur. Denn von jetzt ab geht seine Kunst, auch im Kostüm ferner Zeiten, nur mehr den Problemen nach, die in dem verfeinerten Leben seiner Klasse aus den beklemmend vielfältigen Instinkten seiner Art ausblühen. Es sei denn,

daß es sich um den glitzernden Wurf eines Witzes handelt, wie in „Literatur“, oder um den meisterlich verschränkten Bau einer hochgipfelnden Antithese, wie im „Grünen Kakadu“. Das sind freie Turnübungen, die sich der genialische Witz, dieser liederliche Bruder der scharfen Dialektik, ein wenig abseits vom Zentrum der Probleme gestattet. Sonst aber wird immer, in Angst oder Zweifeln oder Trauer, nach der Wirklichkeit und dem Bestand alles dessen gefragt, was diesen Menschen teuer und süß ist im Leben. Nach der Wirklichkeit der Treue im „Paracelsus; nach der Wirklichkeit der verliebten Freude in der „Gefährtin“; nach dem Bestand der Schönheit und des gewollten Genusses im „Schleier der Beatrice“; nach der Wirklichkeit und dem Bestand des erotischen Erlebnisses im „Reigen“. Und im „Einsamen Weg“ endlich, dem reichsten und bedeutendsten seiner Dramen, werden die höchsten Lebenswerte dieses zu Ende kultivierten Bürgertums gegeneinander abgewogen; bange Zweifel prüfen jedes Glück und finden jedes zu leicht, das nicht auf der warmen Nähe guter Menschen ruht. Eine grausame Angst vor der Verlassenheit, vor den Tücken eines ungreifbaren Schicksals entflieht da in den erträumten Schutz eines idealen Zusammenseins. Die Unstetigkeit in der Welt und die Treue zum Haus, diese Erbschaft der jüdischen Seele, spricht hier, in Schnitzlers tiefster Dichtung, mit der stärksten und klarsten Stimme.

Was er, als assimilierter Wiener, seiner Kraft der Anpassung und wieder seiner Fremdheit gegen die „Fremden“ dankt, ist klar: zunächst den Stil und Ton seiner Werke, dieses sublimierte Wienertum; dann aber, auf der andern Seite, die unverrückbare Distanz, die ihn erst befähigt, diesen Stil zu bilden, dieses Wienertum zu sublimieren. Nur als Wiener eines andern Stammes war er imstande, der Dichter der wiener Bourgeoisie zu werden: denn unsre echtgeborene Bourgeoisie hat, wie jede andre, die sonderbare Eigenschaft, daß sie sich selbst nicht künstlerisch sehen und empfinden kann. Und wer weiß, wie mächtig und umgreifend er das, wofür er geschaffen zu sein scheint, erfüllen könnte, wäre nicht, als eine weitere, fatalere Erbschaft seines Blutes, die fanatische Liebe zum Leben der Person und doch auch die unfrohe Scheu vor allem stark Lebendigen in ihm. Das gibt allen seinen Menschen die raffinierte Vertiefung in sich selbst, die bis zur äußern Unbeweglichkeit entartet. Sie wissen von sich, ihrem Leben und Lebenwollen so erstaunlich, so unaufhörlich viel, daß dieses Wissen ihre Instinkte fast ganz verzehrt und keinen Antrieb zur Aktion übrig läßt. Mit dieser Gabe, auf dem schmalen Gebiet einer bewegungsarmen Handlung möglichst tief und möglichst scharf in die Seelen der Handelnden schauen zu lassen, ist er der geborene Novellist. Und in der Tat wird ihn heute kaum ein Meister der psychologischen Erzählung übertreffen. Nur schade, daß auch seine Dramen fast durchaus diesen novellistischen Zug beibehalten, wo nicht die Kraft

des Witzes oder der Dialektik die Vehemenz der Aktion ersetzen kann. Das geht so weit, daß er, wo die Fabel reicher, das äußere Leben bewegter werden soll, den Stoff, ganz wie im Roman, von verschiednen Seiten zugleich angreifen, die Motive nebeneinander ordnen muß, bevor er sie dramatisch verknetet. Das sind die entscheidenden Mängel im „Schleier der Beatrice" und im „Einsamen Weg"; sie haben zweifellos den Erfolg verhindert. Stark ausschreiten und in grader Linie die Bahn vollenden, das kann seine sorgsam tastende Nachdenklichkeit nicht. So bleibt es bei Feinheit, Stille und Tiefe; die gewaltige Spannung der Kraft, die das Drama wie ein selbständiges, naturgeborenes Leben hinausschleudert, die fehlt immer.

Sie fehlt auch in seiner neuen Komödie „Zwischenspiel". Ja hier rücken die Personen noch ängstlicher, noch näher als sonst zusammen, verkehren sozusagen nur Seele an Seele miteinander; jedes äußere Geschehen ist bis auf geringste Spuren verwischt und ausgelöscht. Es ist das kurze Zwischenspiel eines Abschieds von der Liebe, mit allem Reichtum der wechselnden Gefühle, der prüfenden und irrenden Gedanken. Zwischen Mann und Weib spielt dieses Drama; ein Künstler und eine Künstlerin. Beide von feinster Kultur der Seele, von erlesenster innerer Delikatesse. Aber der Mann wird durch seine Sinnlichkeit irre, während die Frau, im tiefsten schamhaft und dadurch zu größerer Wahrheit gegen sich selbst gezwungen, vor der Verwirrung des Gefühls bewahrt bleibt. So gehen die beiden, einander suchend, einander fordernd, im Mißverstehen ihrer Herzen aneinander vorbei. Der Mann wendet sich zuerst und entschiedener ab. Er gibt die Liebe zu seiner Frau verloren, weil seine Sinne schnell und laut für eine andre sprechen. Nun soll eine Freundschaft in der Ehe errichtet werden, aus menschlichem Verstehen und künstlerischer Verehrung aufgebaut, durch Freiheit und Wahrheit gefestet. Die Frau, schamvoll noch in ihrer stärksten Sehnsucht, verschweigt ihr Gefühl, das im Grunde noch immer die alte starke Liebe ist, nur von den Wünschen und Gedanken des Mannes verschüchtert. Sie scheiden also, mit dem Versprechen der Wahrheit, das sie schon nicht halten können; denn ihre ausgeklügelte Freundschaft ist gar keine. Und da sie nun wieder zusammentreffen, geschieht es, daß der Mann von der wiedererwachten Sehnsucht seiner Sinne auf die Frau, die seine Freundin sein soll, gehetzt wird. Er nimmt sie, wie man eine Geliebte nimmt, wie die Geliebte eines andern, wie die Eroberung einer heißen Minute. Und jetzt hat er diese Frau verloren, weil er sie so besessen hat. Die Lüge der Freundschaft ist von ihm selbst zerstört, und ihre Liebe, die bisher rein geblieben ist, kann den Betrug an ihrer Scham nicht überleben. Es war ihm fürchterlich, zu denken, daß sie sich einem andern gegeben hätte. Da dies nicht ist, will er sie als sein Eigentum für sich haben. Sie aber weiß, daß alles aus sein muß, Freundschaft, Liebe und Ehe; daß

dieser Irrtum seiner Sinnlichkeit nicht mehr gut gemacht werden kann, daß dieses Zwischenspiel in sich verwirrter Gefühle ein Ende war. Und sie verläßt ihn.

Dieses komplizierte Erlebnis zweier Menschen wird in großen Gesprächen voll weiser Worte, voll klarer Erkenntnis und graziöser Wendungen entwickelt. Nur der tiefe Ernst, die dialektische Gewichtigkeit, die Schnitzler für jede geringste Nuance seiner erotischen Psychologie aufwendet, haben es verhindert, daß aus dieser schwer gedankenvollen Komödie ein schwebend leichtes, körperlos zartes Lustspiel geworden ist. Denn in so ätherischen Regionen der Empfindlichkeit verlieren die Gefühle beinahe schon ihre natürliche Schwere und treiben hinauf, in die Sphären des göttlich Heitern, statt zu den ewig menschlichen Leiden hinunterzuziehen. Aber die Gewichte der Logik und die Klammern der Schicksalsfurcht hemmen diesen Flug. Wie auch immer: dieses Drama ist zweifellos eines der subtilsten der ganzen modernen Literatur. Man wird an ihm erkennen müssen, daß heute kein deutscher Dichter es wie Schnitzler versteht, aus dem ungreifbarsten Material, aus den Bewegungen wohlgebildeter Seelen, ein Drama aufzubauen. Das „Zwischenspiel" ist der kristallklare, ganz reinlich demonstrierte Beweis für diese seltene und feine Kunst. Von seinen andern Stücken mag eines reicher, eines stärker, manches lebendiger sein. Dieses ist sicherlich sein durchsichtigstes, reinstes und vornehmstes.'

Das Stück hat, wie jedes richtige psychologische Drama, eine sehr zarte innere Musik, die eigentlich seine wesentlichste Schönheit, seinen bleibenden künstlerischen Effekt ausmacht. Bei der Aufführung an unserm Burgtheater war die Harmonie dieser Musik einigermaßen gestört. Zunächst durch die Diskrepanz der beiden Hauptdarsteller selbst: Kainz und Fräulein Witt. Körperlich, geistig, seelisch stimmen sie nicht zueinander. Nur eines haben sie gemeinsam: eine gewisse vehemente Schärfe im Affekt. Und grade das zerschnitt und zerstach nur zu oft die weichen Schleier der Noblesse und verständigen Stille, die über die schmalen Abgründe zwischen diesen Menschen gezogen sind. Natürlich vermochte Kainz dabei, in seiner wunderbaren Geschmeidigkeit und Spannkraft, jeder Bewegung des Gewissens, jedem Zittern der Seele, jeder Ahnung des Geistes ein helles mimisches Licht und einen eignen Ton zu geben, während Fräulein Witt, spröde und wenig bewegt, bei der korrekten Abwicklung des Dialogs stehen bleiben mußte. Freilich ist dabei nicht zu vergessen: was dieses ungeheure, mit dem Prunk einer frühern Zeit lärmende Haus an Feinheit verschluckt, an Diskretion verbietet, das darf gerechterweise nicht von der beseelten Vornehmheit seiner Künstler abgestrichen werden. Und so fürchte ich fast, die Psychologie wird am neuen wiener Burgtheater niemals heimisch werden.

Willi Handl.

Die Neue freie Volksbühne.

Der Weg, den die Neue freie Volksbühne in den fünfzehn Jahren ihres Bestehens zurückgelegt hat, entspricht seltsamer Weise — obwohl nämlich die Ursachen im einzelnen keineswegs dieselben sind — völlig der Wandlung der Arbeiterbewegung. Beginn: eine kleine Schar, die überwiegend aus Arbeitern, zum kleinern Teil aus Abgesprengten aus den Schichten des Bürgertums besteht, betrachtet sich als Träger einer kommenden Kultur, will auch in der Kunst vorauseilen, Neues bringen und erleben, Unerhörtes gestalten helfen. Alles drängt in heftiger Erwartung einem Kommenden zu. Stand von heute: eine große Masse, die überwiegend aus Arbeitern, zu kleinerm Teil aus Handlungsgehilfen und andern Gliedern des Mittelstandes besteht, will an der Kultur von heute teilnehmen und die großen Bildungselemente der Vergangenheit neben den Erholungsvergnügungen der Gegenwart in sich aufnehmen. Es ist seiner Zeit der Versuch gemacht worden — die kleine Schrift, von der wir hier ausgehen,*) weiß nichts davon — diesen Entwicklungsgang aufzuhalten: an die Stelle des naturalistisch Neuen, das schnell verbraucht war, weil hinter dem Naturalismus keine große Natur und demnach auch keine große Kunst steckte, sollte jenes andre treten, das man bald Mystik und Neuromantik, bald Dekadenz und Aesthetentum nannte, das aber einfach Poesie und künstlerische Kraft ist, jene große Dichtung unsrer kleinen Zeit, die keine Sozialkritik und Elendsschilderung übt, sondern in Traum und Bild neues Seelenleben und neue Weltenschönheit erstehen läßt: es wurde auf Maeterlinck, auf Hofmannsthal verwiesen; es hätte auf solche festliche Mysterien wie Kleists „Amphitryon", Goethes „Satyros" und „Pandora" verwiesen werden können. Der Versuch mißlang („Amphitryon" ist allerdings zufällig, weil dem Spielplan des Schillertheaters angehörig, einmal aufgeführt worden, zusammen mit Pohls „Schulreiterin" !), und seit die „Volksbühne" fast ganz von dem Repertoire der üblichen Theater abhängig ist, sind größere Massen zu ihr gekommen. Man beachte: als die Not am größten war, und die „Volksbühne" nur, um sich nicht auflösen zu müssen, zu dem Hilfsmittel griff, sich Sonntagsnachmittagsvorstellungen aus dem festen Repertoire der bestehenden Theater liefern zu lassen, da begannen die Massen, die vorher immer gefehlt hatten, ihr zuzuströmen, und noch ist des Stroms kein Ende.

Der Bericht, den die Neue freie Volksbühne jetzt herausgegeben hat, ist etwas zu trocken und archivalisch ausgefallen, und es ist zu be-

*) Die Neue freie Volksbühne. Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung. Herausgegeben vom Vorstande. Verlag der Neuen freien Volksbühne, Berlin 1905.

dauern, daß nicht einer von denen, die die Volksbühnenbewegung hervorgerufen und von Anfang an mit erlebt haben, ihn geschrieben hat. Wie viel menschliches Erleben, wie viel schöne Arbeit, wie viel Freude und Enttäuschung und wie mancherlei Tragikomisches wäre da noch zu berichten. Ich sehe nicht ein, daß es der Kultur förderlich sein kann, wenn auch freie Menschen sich nicht entschließen können, unoffiziös, vom Herzen weg zu erzählen und zu beichten. Da gab es zum Beispiel einen so verzweifelt kritischen Zeitpunkt, daß man, um nur weiter existieren zu können, das absolut dilettantische öde Machwerk eines eiteln Pfuschers aufführte, weil er der Vereinskasse dafür eine in Betracht kommende Summe zahlte. Es ist gar keine Schande, daß das vorgekommen ist; ich selbst habe damals die Verantwortung mit tragen helfen.

Die beiden berliner Volksbühnen zusammen verschaffen jetzt nahezu zwanzigtausend Menschen in Vorstellungen, die einen anständigen Durchschnitt repräsentieren, für einen sehr niedrigen Beitrag Genuß und Erhebung durchs Drama; dazu kommen noch Konzerte, die zum Teil auf einem recht hohen Niveau stehen, Rezitationen und belehrende Vorträge. Mit Recht verweist die Schrift darauf, daß die Sonntagnachmittagsvorstellungen überhaupt, daß auch die Gründung des Schillertheaters in erster Linie auf die Initiative Bruno Willes, des Gründers beider Volksbühnen, zurückzuführen sind.

Es scheint nun durch das außerordentliche Anwachsen der beiden Vereine bald der Augenblick gekommen, wo die Beschränkung auf den Sonntag Nachmittag nicht mehr möglich und nicht mehr nötig sein wird. Wenn die beiden Bühnen, deren Trennung schon lange keinen rechten Sinn mehr hat, sich zusammentäten, könnten sie endlich durchsetzen, was Fritz Mauthner im allerersten Anfang mit dem Wirklichkeitssinn des Phantasten vorgeschlagen hat: ein eigenes Theater zu haben.

Unter denen, die die Neue freie Volksbühne zu ihrem heutigen Stand gebracht haben, ist neben Bruno Wille, dem Gründer und dem Leiter der ersten Jahre, und Josef Ettlinger, der den Karren mit großer Tüchtigkeit aus großen Nöten gehoben hat, vor allem Heinrich Neft zu nennen. Neft, von Hause aus ein einfacher Arbeiter, wenn ich nicht irre, Klempner, ist seit etwa sechs Jahren der Kassierer und geschäftliche Leiter der Bühne. Als er begann, hatte er Einnahmen von achttausend Mark zu verwalten; heute sind es über achtzigtausend. Er hat sein Amt anfangs nebenbei am Feierabend geführt; jetzt ist der Verein so weit, daß Neft ihm seine ganze Arbeitskraft zur Verfügung stellt. Dieser Arbeiter hat nicht nur in der Vermögensverwaltung, er hat vor allem auch in den sehr schwierigen und delikaten Verhandlungen mit den Theaterdirektoren seinen Posten glänzend ausgefüllt, und es ist ein erfreulicher Gedanke, an diesem Beispiel zu sehen, wie viel gesunde und tüchtige

organisatorische Kraft in der Arbeiterklasse steckt (selbstverständlich ist das für Leute mit offenen Augen und Liebe zur Gerechtigkeit auch anderswo zu sehen, zum Beispiel an den Gewerkschaftsbeamten); ein trauriger Gedanke aber ist es, wie unendlich viel mehr solcher Organisationskraft ungenutzt brach liegt.

Vielleicht lenken diese letzten Betrachtungen nicht so sehr, wie mancher glauben könnte, von dem eigentlichen Thema des Volks- und Arbeitertheaters ab. Organisieren heißt agieren; wer organisiert und lebendige Dinge beherrscht und in die Wege leitet, lebt voller Initiative, lebt auch inmitten innerer und äußerer Widerstände, lebt dramatisch. Kein Wunder daher, daß der Stamm der Neuen freien Volksbühne, vor allem in jener ersten Zeit, wo es nicht um Theateraufführungen schlechtweg ging, sondern ums Drama, kleinere oder größere Agitatoren und Organisatoren gewesen sind. Daß die Arbeiter der Großstadt auch heute noch nur zu kleinem Teil lebendige Beziehungen zu dem ins Große und Feine gesteigerten und subtilisierten Leben der Kunst haben, hängt damit zusammen, daß sie kein eigenes Leben haben, daß sie in ihrem Beruf nicht eigentlich tun, sondern von andern, den eigentlichen Organisatoren getan werden. Organisieren heißt bewerkstelligen, ein Werk durchführen, dessen innern Sinn und äußern Zweck man erfühlt und will. Werden wir ein Volk von Wollenden und Werkenden haben statt Gewollten und Werkzeugen, dann werden wir auch das Volkstheater und das große Drama haben. Da indessen die Kunst nicht bloß der Ausdruck großer Zeit, sondern in kleiner Zeit auch das Vorspiel großer Zeiten sein kann, möge die Volksbühne zu ihrem Teil auch fernerhin dazu helfen, daß die Kunst zum Volke kommt, damit das Volk zur Kunst, zum Leben und zu voller Kultur und Aktion komme. Gustav Landauer.

Zur Renaissance der Pantomime.

III.

Zunächst eine Grundfrage, die jeder Pantomimist immer wieder stellt und stellen muß: Welches ist der richtige Gestus für jedes Auszudrückende, wie und wo finde ich ihn? Antwort: der natürliche; ich finde ihn durch Selbstbeobachtung — in mir. Das heißt also: der Gestus des Pantomimisten ist kein andrer als der, welcher in dem und dem Affekt unwillkürlich gemacht würde, aber von all seiner Halbheit und skizzenhaften Verstümmelung befreit, zu seiner höchsten Konzentrierung und Vollendung gesteigert. Weil aber Schauspielkunst, wie Kunst überhaupt, etwas Individuelles ist und auch nur Individuelles, nicht Allgemeines, auf der Bühne wirkt, muß jeder Schauspieler den Gestus aus

sich selbst, aus seiner Individualität herausholen. In dem Sinne natürlich, wie der gute Maler zum Beispiel, wenn er etwa den Grunewald malt, diesen Grunewald eben auch aus sich selbst herausholt. Auch in dem individuellsten Gestus aber ist noch genügend Allgemeinmenschliches, um von allen verstanden, mitgefühlt zu werden.

Unverständlich ist in der Pantomime immer nur das, was gerade zur größern Bequemlichkeit des Verständnisses, allerdings in vollständiger Verkennung der Grundregeln, erfunden worden ist: der konventionelle Gestus. In solchen Ländern nun, wo man nie aufgehört hat, allabendlich Pantomime zu spielen, hat das Volk mit redlichem Bemühen diese Konventionalsprache während des Entstehens mitgelernt und versteht sie auch heute noch, weil von Kindesbeinen an daran gewöhnt. Ein paar hundert Zeichen genügen übrigens, um in verschiedenen Kombinationen so ziemlich alles Erdenkliche mit den Händen allein auszudrücken, und auch der nicht in Marseille, Neapel oder Barcelona Geborene lernt diese Zeichensprache schnell verstehen — nur mit Kunst hat dies nichts mehr zu tun, sondern ist im Gegenteil höchst unkünstlerisch. Da tritt z. B. der Hauptspieler auf und agiert in bereitwilligem Mitteilungsbedürfnis dem Publikum folgende Exposition des zu erwartenden Dramas vor: „Ich komme soeben per Gondel vom Balle des Dogen; ich habe dort gegessen, getrunken und gespielt und viel Geld gewonnen. Dann habe ich getanzt; meine Tänzerin war eine verheiratete Frau; sie war maskiert, aber sie entzückte mich; ich habe sie auf die Schulter geküßt. Ihr Mann hat mich geohrfeigt; nun suche ich Zeugen, um ihn zum Duell zu fordern.“ Nachdem die guten Leute all diese pantomimischen Unmöglichkeiten aus alter Übung glücklich verstanden haben, sind sie so stolz darauf, daß sie applaudieren. Das Bedauerliche daran ist einmal, daß diese Konventionalsprache immer wieder dazu verführt, schlechte Pantomimen zu erdenken, zweitens, daß sie auch für den ganz untalentierten Darsteller erlernbar ist und ihm das Auftreten ermöglicht, den talentierten aber verdirbt und herunterzieht. Diese Art des Pantomimenspielens hat auch eigentlich gar nichts mehr mit der Schauspielkunst gemein, sowie auch alle Pantomimen, in denen man ohne diese Zeichensprache nicht auskommen kann (und es sind leider die meisten), mit dramatischer Kunst eigentlich gar nichts gemein haben. Und doch ist Pantomime reinste Dramatik, Mimik in dem oben abgegrenzten Sinne, Schauspielkunst kat' exochen. Ein Schauspieler, der nicht durch den Gestus allein eine Leidenschaft auszudrücken imstande ist, der erst des Wortes bedarf, um zu erklären, was er will und empfindet, ist ein schlechter Schauspieler, geradeso wie der ein schlechter Maler ist, der unter sein Bild eine erklärende Legende setzen müßte, damit man weiß, was er dargestellt hat. Der Vergleich hinkt natürlich, wie jeder Vergleich von einer Kunst zur andern, aber in vernünftigen Grenzen ist er richtig und trifft das innerste

Wesen der Schauspielkunst. Dies erklärt uns nun wohl auch von einem andern Gesichtspunkt aus, warum der Pantomimist des Wortes entbehren muß: Weil das Wort den Gestus behindert und verstümmelt; denn es ersetzt ihn ja teilweise. Zu einem vollen Gestus noch das volle Wort hinzuzutun, wäre ein Pleonasmus. Der Pantomimist muß stumm sein, damit er den Gestus, das erste, ursprünglichste, wahrste und realste Ausdrucksmittel der Leidenschaft, voll entfalten kann.

Mimik erscheint als das eigentlichste Substrat der Schauspielkunst. Zur Mimik, nicht zur Deklamation fühlt sich in seinen allerersten Regungen das schauspielerische Talent gedrängt; von der Mimik, nicht von der großen Tragödie, datiert die Schauspielkunst. Es ist wohl bekannt, daß die griechische Tragödie ursprünglich gar nicht von Berufsschauspielern dargestellt wurde, sondern von Amateuren deklamiert (ich schreibe mit Absicht das eine Mal „dargestellt", das andre Mal „deklamiert"). Die ersten Berufsschauspieler waren jene Pantomimisten, von denen ich in meinem ersten Aufsatz gesprochen habe. Jeder Kunst tut es gut, sich auf ihren Ursprung zu besinnen, wie Antäus die Erde berührend neue Kraft schöpfte; wenn denn auch die Pantomime, wie jede Kunst, sich Selbstzweck ist, so hat sie auch die Bedeutung der besten Schule für den darstellenden Künstler. Sie ist das Substrat, der Extrakt seiner Kunst und der Schlüssel seiner eigentlichsten und tiefsten Wirkung auf den Zuseher.

Was aber von der Mimik in Bezug auf die Schauspielkunst, das gil von der Pantomime in Bezug auf die dramatische Dichtkunst. Hat man wohl schon bemerkt, daß fast alle jene Szenen, die in den verschiedensten Theaterstücken das Interesse auf das Höchste spannen, die den Höhepunkt der Wirkung bedeuten, die man als die eigentlich „dramatischen" Momente des Stückes empfindet, und die den Erfolg begründen, gerade solche sind, die den Anforderungen der Pantomime entsprechen, wie ich sie hier darzulegen versuchte? Das eigentlich Dramatische jedes Bühnenwerks liegt gar nicht in dem, was gesprochen wird, sondern in der Situation, in den „Vorgängen" eben; das Wirksame und Packende auf der Bühne sind Gesten, zum Beispiel: Das Auftreten einer Person gerade in diesem Augenblick; ihre Bewegung zu jemand hin oder von jemand weg; die Art ihres Abgangs u. dgl. m. Das sind die dramatischen Momente, zu deren Vorbereitung eigentlich alles andere nur dient. Das Wort im Drama ist sozusagen immer schon eine Parabase. Es ist eine alte Erfahrung, die sich täglich bei Dichtern, die Neulinge auf der Bühne sind, erneuert: die schönsten Sätze wirken nicht, die „feinsten Sachen" fallen ungehört zu Boden. Das kommt daher, daß auf der Bühne das Wort nur insoweit wirkt — als es Gestus ist.

Das ist der Grund, warum Molière zum Beispiel, und zwar gerade in seinen berühmtesten Werken, so absolut undramatisch ist. Seine

Stücke sind Tenzonen, aber keine Bühnenwerke; und dasselbe gilt noch von Corneille und Racine: Man streiche die Verse, es bleibt kein Vorgang übrig. Man nehme dagegen ein beliebiges Shakespearesches Stück her und versuche das Experiment: es wird eine Fülle von Szenen übrig bleiben, und zwar gerade die Szenen, die den höchsten tragischen Schauer, oder, wenn es eine Komödie ist, die tollste Lustigkeit auslösen. Vor einigen Tagen ging ich mit einem Franzosen, der nicht deutsch versteht und, wie viele Franzosen, nur Shakespeares verstümmelten Hamlet kennt, in den Sommernachtstraum: Er verstand den Vorgang vom Anfang zum Ende und verbat sich meine sachlichen Erläuterungen. Das ist bezeichnend, glaube ich.

Diese Bemerkung leitet uns bei unserer besondern Betrachtung der Pantomime (deren Ausdrucksmittel wir in einem dreifachen Gestus fanden, dem des Darstellers, dem der Bühne und dem der Musik) von dem Gestus des Schauspielers zu dem der Bühne, und hiermit zu der Aufgabe des Regisseurs. Wenn irgend eine Bühnendichtung, so erfordert die Pantomime einen vollwertigen Regisseur. Seine Bühne muß sprechen, muß lachen und weinen können. Sie muß natürlich aussehen und dennoch klar und übersichtlich sein. Der Pantomimist ist naturgemäß beständig darauf angewiesen, mit Requisiten zu arbeiten, beständig mit den Gegenständen seiner Bühne in Fühlung zu bleiben; daher muß der Pantomimenregisseur wie kein andrer die Perspektive seiner Bühne kennen, bis ins Kleinste den Zweck zum Gestus jedes Gegenstandes beachten. Es muß jeder Gegenstand gesehen und erkannt werden, jeder muß seine Bedeutung haben, daher darf keiner zu viel und keiner zu wenig sein; jeder hat seinen natürlichen notwendigen Ort und darf, einmal festgestellt, nicht um einen Centimeter verschoben werden; denn das verschöbe auch den ganzen Gestus und würde die Deutlichkeit zerstören, die Wirkung aufheben. Wenn dies bei jedem Theaterstück zu wünschen ist, so ist es bei der Pantomime unerläßliche Bedingung, denn bei ihr ist das Bühnenbild ein integrierender Bestandteil des Gestus, und zwar von „Gestus zu Gestus", wie man sonst sagen würde: von Wort zu Wort. Also auch hier gibt, wie man sieht, oder, besser gesagt, verlangt die Pantomime das Höchstmögliche, den Extrakt, das Eigentlichste, das Intimste und Innerlichste der Bühnenkunst und ihre letzten Möglichkeiten. Um aber den Gestus der Musik nicht ganz beiseite zu lassen, seien wenigstens einige Worte auch hierüber gesagt. Ganz unabweislich aus dem Wesen der Sache hervorgehend erscheint hier die Forderung einer motivischen Durcharbeitung. Sie bietet die reichsten Ausdrucksmöglichkeiten und kann manchmal wie Frage und Antwort werden, ja sogar Erinnerungen und bestimmte Gedanken der handelnden Person verständlich machen; sie sollte immer plastisch, das heißt also ausgesprochen rhythmisch sein und den Gestus so nahe begleiten, als es möglich

ist, ohne die Ausführung des musikalischen Gedankens allzuhäufig abzubrechen. Sie muß immer Stimmung malen und Stimmung erzeugen, was ja übrigens wohl das eigentlichste Wesen der Musik überhaupt ist.

Dies wäre wenigstens in skizzenhafter Form das Wichtigste, was mir zur Renaissance der Pantomime zu sagen nötig schien. Hoffentlich trägt es ein wenig dazu bei, das Interesse für eine Kunst zu erwecken, in der eine der erhabensten Formen dionysischer Schönheit nach langer Vergessenheit zu fürstlicher Auferstehung drängt: — — denn in unsern Tagen beginnt man ja wieder den alten Ruf „Evoe!" zu begreifen und Dionysien zu feiern. Karl Freiherr von Levetzow.

Rundschau.

Ferdinand Bonns Berliner Theater. Ferdinand Franz Josef Bonn ist eine der reichsten Künstlernaturen, die je gelebt haben. Er gemahnt uns an jene kraftstrotzenden Geister der Renaissance, die eine üppig quellende Natur mit einer Fülle von Talenten überschüttete. Er ist am 20. Dezember 1861 geboren. Mit zehn Jahren vergrub Sich der Junge in den Bücherschrank Seines Vaters und entdeckte Shakespeare, der Ihm von da ab bis heute Evangelium geblieben ist, und den Er versteht und darzustellen weiß wie wenige vor Ihm. Von da ab beginnt der Knabe zu dichten. Dramen und Romane schreibt Er anstatt Seine Schulaufgaben zu machen, daneben erwacht ein großer Mal- und Zeichentrieb, auch die Violine wird ergriffen. Mit vierzehn Jahren duellierte Er sich ganz regelrecht mit einem andern Bengel auf Fleurets und stieß ihn zum Glück nur durch die Hand. Zum erstenmal trat Er 1885 mit Possart am nürnberger Stadttheater als Al-Hafi auf. „Das wird ein großer Schauspieler," sagte Possart nach den ersten Sätzen zu seiner Umgebung. Und er behielt Recht. Freilich, zunächst wird Bonn meistenteils gekündigt. All diese Nervenerschütterungen brachten das weich veranlagte und sentimental erzogene Gemüt des jungen Künstlers aus dem Geleise. Er tollt dahin. Mit Tränen in den Augen und wildem Weh im Herzen sucht Er Betäubung, wo sie schon mancher vergebens suchte, bei Pferden, Weibern, Champagner und schweren Zigarren. Während Er nichtssagende Rollen spielt, sieht man Ihn meistens zu Pferd, auch nachts und im heftigsten Gewitter, dahinjagen. In München gab es um jene Zeit ein Mädchen, welches ebenso verehrt und geliebt wurde von der männlichen Jugend wie Bonn von der weiblichen. Eine Mädchenerscheinung von hinreißendem Zauber, die gar nicht die Enkelin eines Königs zu sein brauchte, um unter allen mit königlicher Anmut hervorzuragen. Es war kein Wunder, daß grade diese beiden sich anzogen mit magnetischer Gewalt. Beide jung und schön, voll Poesie und Naivität, nicht wissend, wie hart das Leben, wie unerbittlich die Schranken sind, die jene Menschen oft trennt, welche die Natur für einander bestimmt hat. Die Rose kann nicht selbst vom Strauche kommen, sie muß gepflückt werden, und Er will sie nicht pflücken — denn Er liebt sie zu sehr! So war dieser duftig süße Traum begraben. Die armen Kinder, was mögen sie gelitten haben! Und das Unheil lauert

überall, wo es Boden findet. Und zwar in Gestalt einer neuengagierten Schauspielerin, Anna Hagemann. Je mehr Er sie vermied, um so heftiger entbrannte das willensstarke Weib nach Ihm, und eines Tags wurde München durch die Verlobung überrascht. Ein wahrer Sturm erhob sich. Die also sollte den Liebling für sich behalten. Alle bessern Kreise zogen sich von Ihm zurück, sie sahen ja nicht das Mitleid, mit dem der ewig Menschenfreundliche, Edle Sich zu dem unglücklichen Weibe beugte, das schwer unter einer unverschuldet traurigen Vergangenheit litt. Die Braut war, fast noch ein Kind, unschuldig als Diebin im Gefängnis gewesen. Die Gewißheit, daß bei einer Heirat ein Leumundszeugnis für einen Baiern nicht umgangen werden kann, und daß die unverdiente Schmach zutage kommen muß, treibt die Unglückliche zur Verzweiflung. Sie geht ins Nebenzimmer und schießt sich eine Kugel durchs Herz. Er aber kam um Seinen Abschied als Offizier und Hofschauspieler ein. Beides wurde ihm in huldvollen Ausdrücken gewährt. Und nun steht Er da, krank, verzweifelt, gebrochen und beschimpft. Wenn das weiße Haar des Vaters nicht gewesen wäre, so hätte Er wohl den Revolver abgedrückt, den Er so oft in jenen Tagen in die Hand nahm. Er fährt aber nach Wien, und die Carrière unsers besten deutschen Schauspielers beginnt. Am 5. Juni 1891 verkündet der Theaterzettel des Burgtheaters Hamlet mit Ferdinand Bonn. Dieser 5. Juni wurde bedeutungsvoll in der Geschichte des altberühmten Kunstinstituts. Es wurden an jenem Abend der Neuzeit die Tore geöffnet, und alles, was die Sandrock, Mitterwurzer, die Duse, Schlenther, Kainz später geerntet haben, Ferdinand Bonn hat es an jenem denkwürdigen Abend gepflanzt! Aber wer weiß nicht, daß das Genie immer von kleinen Geistern mißhandelt worden ist, solang die Welt steht. Die Kollegen, der Direktor Burckhard, der Fürst Hohenlohe, der Baron Bezecny und der allmächtige Kritiker Ludwig Speidel ließen Ihn nicht aufkommen. Nachdem Er schon durch die ewigen Beschimpfungen in der Presse, die nur zu oft persönlich wurden, des ewig still wühlenden Hasses müde genug war, teilte man ihm offiziell mit, wenn Er nicht mit Herrn Speidel zu einem Verständnis gelangen könne, Er nicht mehr in ersten Fächern beschäftigt werde. Er erwiderte: Unter solchen Umständen sei es Ihm keine Ehre mehr, ein kaiserlicher Schauspieler zu sein, und verlangte seine Entlassung! Fünf verlorene Jahre. In all diesem Kampf und Mißgeschick vollzieht sich innerlich in Ihm die Wandlung zum Guten. Er findet die richtige Gefährtin seines Lebens. Ein echtes Naturkind der steirischen Berge, gut und treu, mit klarem, unverbildetem Verstand und von gradezu klassischer Schönheit, ist sie Ihm nun seit Jahren der treueste Kamerad, der untrügliche Rat in der Arbeit. Eine neue Direktion am Lessingtheater engagiert Ihn endlich als erste Kraft. Er reicht daselbst anonym Seine Stücke ein. Aber es kommt anders. Die Polizei verbietet die Aufführung des „Jungen Fritz". Die verbotene Dichtung frißt dem Dichter am Herzen. Abermals erkrankt Er auf den Tod. Die schöne Frau sitzt am Krankenbett und tröstet Ihn, wenn er klagt, daß Er die Aufführung des „Jungen Fritz" nun nicht mehr erleben werde. Und sie will es durchsetzen, sie verspricht es Ihm, sie wird zum Kaiser gehen. Und sie hält Wort. Tag für Tag fährt sie im Winter nach Potsdam und steht stundenlang auf den Wegen, auf denen der Kaiser kommen soll. Lange, lange umsonst! Endlich einmal kommt er zu

Pferde mit einer Suite von Offizieren. Nur ein Moment ist es, der jungen Frau entsinkt der Mut, sie verbeugt sich, der Kaiser grüßt, vorbei ist er! So soll alles umsonst gewesen sein, sie wird dem bleichen Dichter nichts erzählen können, als daß sie mutlos — und „Majestät, Majestät!“ ruft sie beherzt hinter den Reitern drein. Und Wilhelm der Zweite, der ein so ritterlicher, großer Geist ist, ähnlich seinem gewaltigen Ahnherrn, dessen Verherrlichung auf der Bühne er nun erlauben soll — wendet sein Pferd, reitet zurück und fragt die schöne elegante Dame nach ihrem Begehren. Sie reicht zwei unscheinbare Bücher hinauf und stammelt, der Kaiser möge die Gnade haben, dies zu lesen. Lächelnd nimmt der Kaiser die Bücher in Empfang und reicht sie seinem Adjutanten. Nach vielen Wochen kommt ein ganz brutales Schriftstück, welches ohne weiteres aus dem Ministerium mitteilt, der Kaiser sehe sich nicht veranlaßt, das Verbot aufzuheben. Wer nur erst einmal eine Rede des geistsprühenden Deutschen Kaisers gelesen, nur sein Bild einmal gesehen, der weiß, daß dieser Bescheid unmöglich von ihm ausgehen konnte. Schade! Wenn Kaiser Wilhelm mit solchen Leuten wie Ferdinand Bonn bekannt geworden wäre, welche Früchte für die deutsche Bühne hätten entsprießen können! Was der Dichter Bonn uns einst gelten wird, darüber müssen künftige Zeiten urteilen. Dafür ist Er aber ein Schauspieler, der poetisch, malerisch und musikalisch die feinsten Sinne hat, und all Sein bitteres Leiden, es war dazu da, Ihn Töne finden zu lassen, die keiner findet, der nie sein Brot mit Tränen aß, und über dem Ganzen liegt der Zauber einer humorvollen, vornehmen und liebenswürdigen Persönlichkeit. Niemals werden über Ihn die Akten völlig geschlossen werden können usw. usw.

.... Manchen würde, dacht ich, die Vergangenheit des neusten, allerneusten berliner Theaterdirektors interessieren. Hier ist sein Lebenslauf, wie er wortwörtlich zu lesen steht in dem Buche: Ferdinand Franz Josef Bonn in Wort und Bild (44 Seiten, 32 Abbildungen). Die Bilder zeigen F. Bonns Vater, den Präsidenten, und Frau Maria Bonn in ihrer heimatlichen Gebirgstracht; sie zeigen F. Bonn auf dem Schaukelpferd; in seiner ersten Rolle als fünfzehnjährigen Autor und Darsteller; bei den Schießübungen im Lager Lechfeld; auf der Parforcejagd; zu Hause im Grunewald bei Berlin; zweimal als Narren und in achtzehn verschiedenen Rollen. Herausgegeben ist das Buch von Heinrich Conried, Direktor des Irving-Place-Theaters in New York; geschrieben ist es zu Wien im Januar 1902.

Manchen wird, denk ich, die Zukunft des neusten, allerneusten berliner Theaterdirektors interessieren. Es folge also das Nachwort Seiner Selbstbiographie, geschrieben zu New-York im Januar 1906. „Am 12. Oktober 1905 eröffnete Ich das heruntergekommene Berliner Theater zu neuem Glanze. Ich hatte das Meinige getan. Ich hatte ein Hausgesetz erlassen, das ganz Berlin vierzehn Tage in Erregung hielt; Ich hatte Maria halbnackt in Kupfer gestochen in alle Schaufenster hängen lassen; Ich hatte das Stück Selbst gedichtet und ausdrücklich erklärt, daß es — hihihi! — von einem kranken schweizer Schulmeister stamme, der seit Jahren von Meinen Unterstützungen lebe; Ich hatte den Theaterzettel gezeichnet und den Prolog verfaßt. Selbstverständlich war Ich Selbst Mein Regisseur und Hauptdarsteller. Aber Ich hatte auch auf eine Umfrage geantwortet, daß Ich Mich in den zwanzig Jahren Meiner Bühnenlaufbahn niemals um die Kritik

gekümmert hätte und es jetzt, wo Ich die Macht hätte, Meine Ideen zu verwirklichen, noch viel weniger tun würde. Das sollte sich bitter rächen. Es hätte nichts ausgemacht, daß es der Bande in der Première beinah gelungen wäre, durch ihr Pfeifen und Johlen mein hochverehrtes zahlendes Publikum anzustecken, und daß mir auf diese Weise beinah meine Rede vom Munde abgeschnitten worden wäre. Es wäre mir überaus gleichgültig gewesen, daß diese Idioten Maria eine Anfängerin nannten, die schleunigst wieder aufhören solle; daß sie Mir Meine Mitglieder beschimpften, die Ich auf so mühevollen Fahrten durch das dunkelste Deutschland und die angrenzenden Dörfer Galiziens stückweise entdeckt hatte; daß sie Mich einen Schaufensterhistrionen, einen Schaumschläger, einen dramatischen Hochstapler, einen Charlatan titulierten. Wie sagt mein Andalosia? Noch kein Genie im deutschen Land, das man nicht Charlatan genannt. Also das bin Ich gewöhnt, das freut Mich sogar, denn Schimpfen ist Reklame. Aber es geschah etwas ganz Unvorhergesehenes, fürchterlich Überraschendes. Nach der zweiten Novität boykottierte die berliner Kritik, sonst ein Muster von Unsolidarität und wo einer dem andern nicht das Leben gönnt, einmütig wie ein Mann Mein Theater. Es fand sich kein Streikbrecher. Meine G. m. b. H. wäre zu jedem Opfer bereit gewesen. Vergebens. Die Furcht vor der „Kritik der Kritik" erhielt das Pack zum ersten Mal anständig. Und das deutsche Volk — Du bestes Volk auf dieser Welt! hatte Ich es in Meinem Prolog apostrophiert — hat doch die eine Charakterschwäche, sich ohne Leithämmel nicht helfen zu können. Und da die Leithämmel ausschließlich in andre Theater gingen, ging auch das deutsche Volk ausschließlich in andre Theater. Ich bot alles auf. Ich schickte durch die ganze Stadt wandelnde Riesensäulen, auf denen Ich nach dem Muster von Dingelstedts Shakespeare-Woche und Schlenthers Schiller-Woche eine Bonn-Bonnsche Bonn-Woche ankündigte. Ich gab alle meine Werke: montags „Kiwito", dienstags den „Pastorssohn", mittwochs „Edles Blut", donnerstags „Familienbande", freitags „Heiratsfähig", sonnabends mit Geigenbegleitung die reizenden kleinen Stücke, die ich als münchener Student für die Baronesse Hornstein, die spätere Gattin Franz von Lenbachs gedichtet hatte, und sonntags von Mittag bis Mitternacht die Trilogie „Friedrich der Zweite, König von Preußen" mit Mir als jungem, großem und altem Fritz. Ich stürzte nach dieser zwölfstündigen Vorstellung in ein Cabaret, um meine Militärhumoresken vorzulesen, die bei Pustet erschienen sind und viele Auflagen erlebt haben. Ich wiederholte diese Serie viermal, in jedem Falle und in jedem Sinne umsonst. Ich ließ sämtliche Regimenter und alle staatlichen und städtischen Beamten mit Hilfe meines Freundes, des Reichskanzlers Fürsten von Bülow, ins Theater schleifen. Aber danach fand sich auch gegen Zuzahlung kein Publikum mehr. Ich spielte noch mit Mir in der Titel- und einigen wichtigen Nebenrollen den halben „Coriolan", ließ nach den Worten „So schmähend Euch, Eure Stadt, wend Ich so meinen Rücken, auch anderswo gibts eine Welt" schnell den Vorhang fallen und ging, sämtliche Strafgelder uneingezogen hinterlassend, zu Schiff nach Amerika. Amerika, Du bist viel besser als unser Continent, das alte! Wer weiß nicht, daß bei uns das Genie immer von kleinen Geistern mißhandelt worden ist, so lange die Welt steht."   S. J.

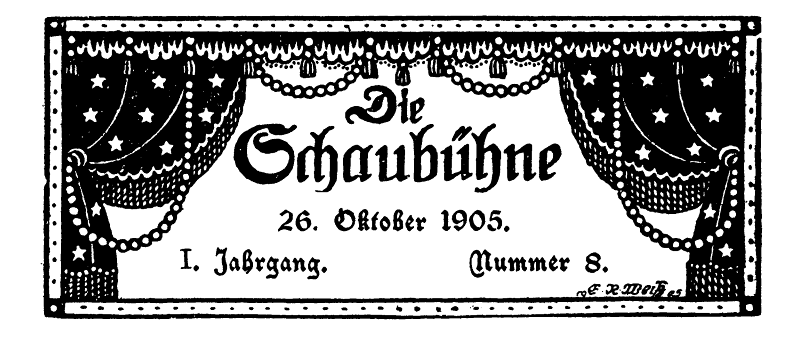
Guerrero. Rosario Guerrero, „spanische Tänzerin“, steht jetzt auf den Plakaten des Wintergartens zu lesen, und das scheint zunächst nichts weiter zu sein als ein neues Objekt für die Lebewelt, wie die Otero, wie die Tortajada. Beim Eintritt ins Theater aber bekommt man einen kleinen Zettel in die Hand gedrückt: darauf ist der Inhalt einer Pantomime skizziert, worin die Guerrero auftreten wird. Sie wird also nicht nur rhythmische Bewegungen ausführen, sondern, mit einem Herrn zusammen, durch plastische Stellungen, zu denen auch ein Tanz gehört, Worte lebendig machen. Damit ist ihre Kunst zugleich mit ihrer Begrenzung definiert. Denn wir können zwar an ihr einige entzückende Posen bewundern: wie sie, an einem Tisch sitzend, mit vollendeter Grazie ihr Köpfchen langsam auf den Arm sinken läßt; wie sie sehnsüchtig und schelmisch zugleich, mit leicht vornüber gebeugtem Körper einen verbotenen Gegenstand betrachtet, wobei ihre Lippen sich spitzen und auf ihren Wangen sich Grübchen bilden. Wenn sie, von Todesfurcht gepeitscht, mit trotzig zurückgeworfenem Kopf über die Bühne rast, da erreicht sie sogar einen Gipfel ihrer Kunst. Es gelingt ihr also die wirksame Darstellung einzelner Momente; bei ihrer Zusammenfassung zu einer künstlerischen Einheit aber versagt sie. Inwieweit ihr dies überhaupt möglich ist, werden wir erst sehen können, wenn sie versucht, in der Pantomime eines wirklichen Dichters die Hauptrolle zu übernehmen. Vorläufig können wir also nur die Möglichkeit feststellen, daß sie einst ihr Ziel erreicht, und das unterscheidet sie angenehm von der Talmikunst einer Fuller und Duncan. Daß sie aber so gar nicht ernst genommen wird, während man jenen Weihrauch streut, liegt wohl weniger in dem stimmungswidrigen Raume, in dem sie auftritt, als daran, daß sie das oberste Gesetz jeder Diva nicht zu kennen scheint: am Anfang war der Bluff! G. A.

À Mounet-Sully.

Vous avez, par la voix, le geste et la plastique,
Incarné la beauté, classique ou romantique;
Et ceux qui vous ont vu, jamais ne l'oublieront:
Ils en ont emporté l'image sous leur front.
Et si quelqu'un d'entre eux a le destin superbe
Que le temps à venir écoute encor son verbe,
Il dira que par vous les cœurs de notre temps
Ont connu la splendeur des célestes instants,
Où l'homme peut tenir vivant en sa prunelle
Le type fugitif de la forme éternelle,
Et manger du sublime et se soûler du beau
À ce rapide éclair de l'idéal flambeau.

Jean Richepin.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 3.
Verlag: „Die Schaubühne“ G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.



Kunst und Notwendigkeit.

Vier Thesen.

> Sollte die Poesie nicht unter anderm deswegen die höchste und würdigste aller Künste sein, weil nur in ihr Dramen möglich sind?
> Schlegel, Fragmente.

I.

Der Wille zum Zwang.

Die alte Christopherus-Legende erzählt von dem Manne, der nur den Mächtigsten als Herrn über sich dulden will und diesen mächtigsten, unbedingtesten Herrn sucht. Sie läßt eine weitreichende Deutung zu: als Symbol alles menschlichen Strebens überhaupt. In der Tat scheint das letzte, offenste und verborgenste Streben der Menschen ein Streben nach Zwang, nach empfundener Notwendigkeit zu sein. In ihm liegt die verhüllte Grundtendenz des ganz realen, auf vergängliche Zwecke gerichteten, wie des geistigen Strebens der Idee, die nichts sucht als den innern Ausgleich. In dem Streben nach Zwang gehen selbst seine scheinbaren Gegensätze — wie Freiheitsdrang, Willen zur Macht — auf als in dem größern und umfassenderen Unterwillen, der sie in sich begreift, als dessen bloße Brechungen sie sich darstellen. Schon das Willensatom, das die psychologische Wissenschaft unzweideutig klargelegt hat: das jeder Vorstellung anhaftende Empfindungsstreben, das Streben jeder Vorstellung, sinnliche Empfindung zu werden, d. h. mit dem äußern Reize eine objektive Notwendigkeit zu sich aufzusuchen, in eine empfundene Notwendigkeit überzugehen, zeigt diese charakteristische Richtung. Was dem Willenselement eigentümlich ist, wird fast noch

klarer und deutlicher in den höhern Komplikationen des Willens. Das Streben nach Notwendigkeit im Handeln steigt in Stufen auf von Verantwortungsfurcht in jedem einzelnen Fall, über das Suchen nach dauernder äußerer Handelnsregelung und nach Eingliederung, über das Streben nach Unterordnung unter Sitte und Moral bis zum ethischen Willen, der sich nach den höchsten, unerkannten, vielleicht unerkennbaren Gesetzen der Wertung beugen will. Wo Streben rein geistiger Art, Erkenntnisstreben, das sich keine äußern Zwecke setzt, vorhanden ist, sucht es nach Denknotwendigkeiten. Seine niedern Grade nehmen äußere, zufällige religiöse und wissenschaftliche Dogmen als die erstrebten Schranken an, die höhern suchen auch hier nach dem absoluten Zwang des letzten Gesetzes. Das Kämpfen gegen die zufälligen dogmatischen Einschränkungen, das Freiheitsringen ist nichts als ein Ankämpfen gegen den willkürlichen Zwang, um in den letzten, aller Vernunft unwiderleglichen Zwang zu gelangen, ein Sichwehren gegen das Willkürliche, Freie, die mangelnde Notwendigkeit alles bedingten Zwanges um des unbedingten willen. Die vom Erkennen gesuchte Wahrheit ist Notwendigkeit, Unwiderlegbarkeit. Dies ist das einzige Element, das an der unbekannten Größe Wahrheit bestimmt, sicher, bekannt ist. Allein um dieses Elementes willen wird sie erstrebt: um der ehernen Beruhigung willen, die in aller Notwendigkeit liegt, die für den Handelnden alle Qualen der Wahl, für den Denkenden alle Zweifel vernichtet. —

Die Psychologie fast aller typischen Erscheinungen des breiten Lebens wird überraschend klar, wenn man das Streben nach empfundenem Zwang zu Grunde legt: vom Asketen bis zum Pedanten, vom Philosophen bis zum Empörer. Es sind alles Ablehnungen der Willkürlichkeit, Versuche, zu höherm Zwange zu gelangen, dem man mit immer gewandeltem Sinn den Namen „Recht" gibt — im Gegensatz zu aller Freiheit und Willkür, die immer „Unrecht" heißt. Die scheinbaren Ausnahmen von diesem Strebensgrundgesetz werden durch den verwirklichten Zwang hervorgerufen, sie sind Erfüllungen, die naturgemäß das Streben zeitweise oder dauernd beendigen. Wofern nicht ihre Psychologie, wie beim Willen zur Macht, das Bild eines gespaltenen Vorganges ergibt: im Willen zur Macht z. B. findet ein tatsächliches Streben nach der ungeheuern Zwangsempfindung, die Macht auf den Mächtigen ausübt, statt, während die Suggestion des Bildes Notwendigkeit für das Bewußtsein in ihr Gegenteil umgeschlagen ist. Ein jedem Psychologen bekannter häufiger Fall.

Der Wille zum Zwang kennzeichnet sich als ein Streben aus der Unabänderlichkeit alles zufällig Wirklichen in die empfundene Notwendigkeit. Er sucht überall nur ein subjektives Phänomen, das aber auf seinen niedern Stufen noch objektiv bedingt sein muß, während es in den entwickelteren Formen seine Wurzeln lediglich im Subjekt hat.

II.

Die Entwicklung der Kunst.

Selbst in der freiesten menschlichen Betätigung, deren wesentlicher Charakter Spiel ist, in der Kunst, bekundet sich Wille zum Zwang als treibendes Prinzip. Die Entwicklung aller Kunst hat kein andres Ziel als Notwendigkeit. Wenn überhaupt im Typus der durch Jahrhunderte getrennten höchsten Werke einer Kunst ein Aufsteigen zu finden ist, so kann es nur dies eine bedeuten: Zunahme an Notwendigkeit. Jeder künstlerische Höhepunkt bedeutet in sich: größte Annäherung an Notwendigkeit, weitestgehende Ausschaltung aller Zufallsbedingungen im Kunstwerk. Die Entwicklung beginnt, sobald eine Kunst ihre Mittel in vollem Umfang zu beherrschen anfängt. Das Hinzugewinnen neuer Mittel gehört in die Entwicklung nicht hinein, es ist ihre Vorstufe, oft nur ein Sammeln von Material, das überwunden werden, das die Kunst kennen und beherrschen muß, um sich seiner auf dem Wege zum Ziel freiwillig entäußern zu können. Wo die innere Entwicklung einer Kunst plötzlich abbricht, hat sie das höchste Maß der ihr möglichen Notwendigkeit gefunden: der Weg endet am Pol, am Axenpunkt. Äußerlich entartet die Kunst dann in ihre Mittel, d. h. sie geht auf Vorstufen ihrer Entwicklung zurück. Das erreichte und wieder verlassene vorläufige Ziel aber wartet. An ihm knüpft die Entwicklung von neuem an: mit dem Künstler, der wieder die Mittel überwinden lernte. Er findet vielleicht den nächst notwendigeren Typus Werk.

Die Entwicklung einer Kunst zu einem einzelnen Höhepunkt, zwischen diesen beiden Grenzen: Beherrschen aller Mittel — Notwendigkeit, ist nur ein kurzes Stück Weges, trotzdem das Ziel vielleicht nie zu erreichen ist. Sie ist wenig mehr als der Ausdruck des reifenden, ringsum zu seiner Notwendigkeit findenden Einzellebens, Individualentwicklung, die sofort zur Quelle der Kunst wird, sowie das Erwerben neuer Mittel aufhört und den Blick nicht mehr ablenkt vom Wesentlichen. Der kurze, letzte Siegeslauf zum Gipfel. Die innere Notwendigkeit, das tiefste Wollen des ernstlich um sein Leben ringenden Menschen im Künstler, wird hier gespiegelt in der formalen Entwicklung seiner Kunst: Zurückziehung des Schwerpunktes, des Lebenssitzes, aus dem Umkreis der Mittel ins Innerste des Werkes, ins Herz; aus Duft, Farbe, Ton ins Unveränderliche der Gestalt, des Wesens, das nun die dienenden Mittel ausstrahlt; Können erfüllt mit Wollen, höchste Lebenswerte nicht in Kunstinhalt, sondern rein in künstlerische Form umgesetzt; das Problem aller Kunst: Klassik.

Das in sich notwendige Kunstwerk, dem die Entwicklung zustrebt, ist wohl zu unterscheiden von dem Werk, mit welchem die Kunst, so

lange sie ihren Schwerpunkt in den Mitteln hat, dem Willen zum Zwang am meisten entspricht, dem nur suggestiven Werk, das keine Notwendigkeit in sich zu haben braucht und dennoch einen starken Eindruckszwang ausübt, der für die Zeit seiner Entstehung sogar stärker sein kann als der eines in sich notwendigen Werks. Zu diesem Eindruckszwang des suggestiven Werks, der das Urteil aufhebt und allein auf zeitlich bedingte Empfindungswerte und -Formen baut, der starke oder nur augenblickliche Ergriffenheit hervorruft, die rasch verfliegt und dem rückgewandten Blick unbegreiflich wird, steht die Wirkung des notwendigen Kunstwerks in deutlichem Gegensatz: sie ist das verehrende, einsichtsvolle Sichbeugen vor dem Werk als vor etwas in seinem tiefsten Wesen Wirklichen, Ewigen, Unumstößlichen. Der Wille zum Zwang wird nicht nur durch die direkte Einwirkung in seine niedere, gewissermaßen rein sinnliche Befriedigung übergeführt, wie beim suggestiven Kunstwerk; sondern er erlebt sich mit höchstem Genuß in der Spiegelung, die er in der innern Notwendigkeit des Werkes findet, und über die Einsicht in diese Notwendigkeit gelangt er mittelbar auch noch in seine unmittelbare Erfüllung, das Gezwungensein, hinein.

Neben der in Einzelnen sich vollziehenden stetigen Entwicklung der Kunst, geht, durch das suggestive Moment bedingt, ihre fortwährende periodische Wandlung einher. Die Illusionskraft jeder Art künstlerischer Mittel auf die Menge, von der alle breite Kunst abhängt, wird nach einer gewissen Höhe ihrer Wirkung geringer; sie wird insbesondere in der nächstfolgenden Produktionsepoche, die sich in einen direkten Gegensatz zu ihrer Vorgängerin stellt, ein Wirkungsmindestmaß erreichen. Sowie die Illusionskraft nachzulassen anfängt, die Sprache einer Kunst als Phrase empfunden wird, werden in der Breite des Kunstschaffens neue, der Zeit genehme Suggestionsformen gesucht, welche die nächste Periode des breiten Stils heraufführen und mit ihrem Ablauf wieder ihre Kraft einbüßen. An solchen Zeitpunkten des umschlagenden Stils werden die eigentlichen Entwickler der Kunst abgedrängt: sie sehen die völlige Bedingtheit der Mittel ein, sie sind nicht bereit, an die Stelle der veraltenden Werte neue von gleicher Vergänglichkeit zu setzen, sie ringen darum, die Kunst tiefer, wesentlicher zu machen, sie suchen eine Kunst von größerer Dauer, nicht so rasch ihre Kraft verlierender Symbole, eine zeitlosere Kunst. Es wird geschichtlich häufig ihre Stellung sein: in Beziehung zu einem Stilumschwunge stehen und nach dem Abklingen eines Stils aufsehen und erkennend zu einer individuellen Klassik finden.

Wilhelm von Scholz.

Neues Deutsches Theater.

Vor fünf Wochen habe ich hier das Recht jeder neuen Theaterdirektion auf eine unglückliche Eröffnungsvorstellung historisch begründet. Der künftige Historiker wird meine Beispiele nicht nur um die Namen Barnowsky und Bonn, sondern, wie wir seit dem neunzehnten Oktober wissen, auch um den Namen Max Reinhardt vermehren können. Doch muß man mich nicht falsch verstehen: an allen Theaterabenden des neuen Spieljahrs gemessen war die Aufführung des „Käthchens von Heilbronn" eine Erquickung für uns und eine große Tat ihres Urhebers; nur daß uns eben für die Beurteilung von Reinhardts Leistungen weder Sudermann noch Blumenthal, nicht Barnowsky und nicht einmal Bonn den Maßstab an die Hand geben, sondern lediglich die Erinnerung an seine eigenen Schöpfungen und das Zutrauen zu seiner Entwicklungsfähigkeit. Welchen Weg diese Entwicklung nimmt, das wird in den nächsten Jahren dem berliner, vielleicht dem deutschen Theaterwesen die entscheidende Signatur geben. Darum glaube ich nicht früh und nicht laut genug sagen zu können, daß dieses junge, frohe und mutige Streben auf einen Irrweg zu geraten droht.

Es ist der Weg zum Pilotysmus, wovor sich Reinhardt zu hüten hat, des Pilotysmus, der sich für die Bühne in die sogenannte Meiningerei umgesetzt hat und mit dem Meiningertum nicht verwechselt werden darf. Reinhardts Anfänge waren echtes, gutes, neues Meiningertum. Zweck und Ziel des alten Meiningertums war gewesen, dem Bild der dramatischen Aktion durch eine liebevolle Behandlung des szenischen Rahmens zu seinem poetischen Sonderrecht zu verhelfen, den eigentlichen Stil eines Dramas zu finden und aus der Aufführung dieses Dramas ein einheitliches Kunstwerk zu machen, einheitlich in Ton und Stimmung, in Kleid und Zier. Das war auch Zweck und Ziel des neuen Meiningertums. Aber die Mittel waren grundverschieden. Dort war die bildende Kunst dazu benutzt worden, „natürliche" Milieus zu schaffen, durch naturgetreueste Illustration über die gleichgültige Wahrheit der Außenwelt zu informieren. Hier hatte die bildende Kunst nicht „Wirklichkeit" wiederzugeben, sondern durch tiefgründige Umbildung der äußern Dinge, durch die einfachsten Grundformen von Farben und Linien, durch das melodische Weben der

Perspektiven und Fernsichten das innere Wesen des Dramas zu veranschaulichen. Dort war der Maler der Gehülfe des Regisseurs gewesen; hier war er der dienende Pair des Dichters. Dort hatte das Geschichtsechte gegolten; hier galt das Stimmungsechte. In diesem Sinne hatte Reinhardt „Salome", „Elektra", „So ist das Leben" und manches andre Werk nachgebildet und gleichermaßen über den Hang zur Dürftigkeit wie über prunkendes Protzentum gesiegt.

Jetzt scheint er zu den Prinzipien der siebziger Jahre zurückkehren zu wollen. Er sucht noch immer szenische Wirkungen, die der Stimmung des Dramas zugute kommen, aber er sucht sie nicht mehr durch die neuen Mittel, sondern durch die alten zu erreichen. Er geht auf Gegenständlichkeit aus. Er verzichtet auf den Reiz ornamental behandelter, nichts Wirkliches vortäuschender Kulissen und gibt richtige Rasenteppiche, plastische Büsche und Bäume, echtes Vogelgezwitscher, geographisch treue Gegend. Ich nehme wenigstens an, daß es dieser Akribie gelungen ist, die Umgebung von Heilbronn ins Bühnenbild einzufangen. Aber meinetwegen könnten diese Gärten und Wälder, diese Höhlen und Schlösser irgendwo zwischen Frankreich und dem Böhmerwald liegen, wenn nur Kleist zu seinem vollen Recht käme.

Er kommt nicht zu seinem Recht — nicht sein Geist und nicht einmal sein Wort. Und hierin zeigt sich ein so beängstigender Rückschritt gegen das Meiningertum, eine solche Annäherung an die Meiningerei, daß mir alle guten Eigenschaften der Aufführung unwesentlich erscheinen wollen gegenüber den Gefahren, die sie birgt.

Das Dichterwort war den Meiningern heilig. Kein Drama profitierte von dieser Pietät mehr als das „Käthchen von Heilbronn". Franz von Holbein hatte es in Grund und Boden umgearbeitet. Laube hatte sich dem Original wieder genähert. Die Meininger stellten es so gut wie ganz her. Sie strichen nur die kurzen letzten fünf Szenen des vierten Aktes — Kunigunde vor der Grotte — und innerhalb des übrigen Textes das allenfalls Entbehrliche. Daran hielten sich dann im allgemeinen L'Arronge, Hülsen, Hochberg und Brahm. Dem von literarischen Beratern umgebenen Reinhardt war es vorbehalten, die Dichtung von neuem zu verstümmeln. Dafür, daß er uns Kunigunde vor der Grotte wiedergab, glaubte er der Feuerprobe ihre zweite Hälfte, dem Käthchen seine Bachszene und dem Kaiser seinen Monolog nehmen zu dürfen — ungeachtet dessen, daß durch den ersten Strich dem, der das Stück nicht

kennt, das Verständnis für die Vorgänge erschwert wird; daß durch den zweiten Strich jeder, der das Stück liebt, um die poetisch schönste Szene betrogen wird; daß durch den dritten Strich für diesen wie für jenen das Zeitkolorit des Stückes Schaden leidet. Und warum mußte soviel gestrichen werden? Aus Meiningerei. Es macht große Umstände und kostet nicht wenig Zeit, alle die „echten" Requisiten aufzubauen. Aber die Drehbühne, auf der man sieben Szenen zugleich vorbereiten kann? Wer gehofft hatte, daß sich die Scheibe hurtig im Kreise drehen, daß durch sie, wie in München, die Verwandlung bei sekundenlang verdunkelter Bühne ermöglicht und der lästige, stimmungmordende Zwischenvorhang überflüssig werden würde, sah sich enttäuscht. Die Drehbühne keuchte schwerfällig ihre Runde ab, und der Zwischenvorhangscheuchteden Zuschauerimmer wieder in die Alltäglichkeit zurück.

Wenn so auch Kleists Wort nicht durchdrang, Kleists Geist hätte trotz alledem durchdringen können. Aber hier erwies sich, wie vielfältige und unaufhaltsame Folge jede Neigung zum Äußerlichkeitswesen hat. Wer nicht vom Geist ausgeht, wird auch nicht zum Geist gelangen. Wer allzuviel auf die Echtheit des Drum und Dran achtet, wird allzuwenig auf die Echtheit der Menschen achten können.

Kleistisch wirkten weder — mit wenigen Ausnahmen — die einzelnen Menschen noch die verschiedenen Gattungen und Gruppen, aus denen sich die besondere Welt dieses Dramas zusammensetzt. Da hätten sich von einander abheben und wieder ineinandergreifen müssen das Raubrittertum und der anständige Adel, das Bürgertum und die dienende Gefolgschaft, Herzensreinheit und Herzensschwärze, Märchenromantik und volkstümliche Naivität, Phantastik und Groteske, Balladenstimmung und dramatischer Impetus. Es wäre darauf zu achten und zum Ausdruck zu bringen gewesen, daß heute, wo wir auf allen Gebieten des Seelenlebens den heimlichen Zauber des Unbewußten kennen gelernt haben, in der kindlichen Unbewußtheit der Heldin ein ganz neuer Reiz für uns liegt. Reinhardt aber gab, ohne Übergänge und ohne andre als rein äußerliche Abweichungen, ein taghelles Genrebild nach dem andern. Oder vorsichtiger: die Vorstellung gab das. Denn ob und wie sehr Reinhardt, trotz aller Ablenkung durch die tableaux vivants, um die Seele des Werks gerungen hat, kann kein Außenstehender beurteilen. Sicher ist nur, daß auch alle Intelligenz, alle Energie

und aller Fleiß eines solchen Führers nicht zu ersetzen vermöchte, was mühelos aus der Vollnatur großer Schauspieler bricht.

Die fehlten in dieser Aufführung ganz und gar. Je anspruchsloser die Rollen waren, desto besser wurden sie ausgefüllt. Am meisten gefielen mir die Kammerzofe Rosalie und die Gräfin Helena; danach Jakob Pech und sein Quälgeist, der Rheingraf vom Stein, als der Herr von Winterstein, der geborene Darsteller primitiver Brutalität, zum ersten Mal am richtigen Platze stand. Dann kämen schon Einwände: gegen Frau Wangel als überwitzige, nicht genügend zurückgehaltene Brigitte; gegen Frau Durieux als unwahrscheinlich übertreibende Kunigunde; gegen Engels als seltsam blassen und humorlosen Gottschalk; gegen Reinhardt als ausreichend wilden Kläger, aber zu wenig zärtlichen Vater Friedeborn. Bleibt Käthchen und ihr Held.

Fräulein Höflich hat mich merkwürdig kalt gelassen. Es ist freilich keine Kleinigkeit, all das zu vereinen, was, nach Silvias Worten in Shakespeares „Wie es Euch gefällt", „Liebe heißt":

Es heißt, aus Seufzern ganz bestehen und Tränen,
Es heißt, aus Treue ganz bestehen und Eifer,
Es heißt, aus nichts bestehen als Phantasie,
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen.
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demut, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam.

Käthchen soll ihrer Liebe nachtwandlerisch sicher und dann wieder zu Tode verzagt sein, sie soll Visionen erleben und Tagereisen zu Fuß machen können, sie soll ein festes Herz und die zartesten Nerven, mehr noch: sie soll eine Tag- und eine Nachtseele haben. Um das alles in einem zu treffen, ist Genie nötig. Fräulein Höflich ist ein starkes Talent, das in einem langen Jahr keine Fortschritte gemacht hat und ernstlich von Manier bedroht ist. Sie hat sich einen Wimmerton von eigentümlich krankhaftem Klang und eine einförmige Leidensmiene zurechtgelegt, womit nicht alles zu bestreiten ist. Humor, der dem Käthchen auch nicht fehlen darf, hatte sie nie; sie könnte selbst ihre tragische Kraft einbüßen.

Herr Kayßler gibt sich unendliche Mühe, hat Empfindung und auch Poesie und trifft viel. Er steht fest auf dem Boden und verbirgt in der rechten rauhen Schale den rechten weichen Kern. Aber, Reinhardts Fähigkeit, Begabungen zu sehen, zu wecken und

klug zu verwenden, in allen Ehren: Herrn Kayßler hat Brahm richtiger beschäftigt, als er ihn den Ottacker und nicht den Armen Heinrich spielen ließ. Er ist ein treuer Knappe und kein Ritter; er hat etwas Subalternes, nichts Überlegenes; er ist ein Gefolgsmann, nicht einer, dem man folgt, und darum kein Wetter Strahl.

Wie diese wackere Leistnng des wackern Herrn Kayßler einen so ruhigen, feinen und unterscheidungsfähigen Kritiker wie Friedrich Düsel zu dem apodiktischen Satz begeistern konnte: „Berlin hat keinen, der für die Rolle besser geschaffen wäre, als er; ja mehr als das: es kann keinen geben auf den deutschen Bühnen, der sie lückenloser erfüllte" — das ist mir ganz unbegreiflich. Ich würde mich auch damit trösten, daß ich nicht alles zu begreifen brauche, wenn hier nicht eine typische Ungerechtigkeit, eine für Berlin charakteristische Undankbarkeit vorläge. Ein andrer behauptet mit derselben, durch keinerlei Sachkenntnis beirrten Sicherheit, daß Brahm sich nie um Kleist gekümmert habe. Diesen beiden Aussprüchen gegenüber möchte ich denn doch feststellen: erstens, daß Brahm nach dem „Prinzen von Homburg" und dem „Zerbrochenen Krug" auch das „Käthchen" aufgeführt, und daß in dieser ganz schlichten, ganz kleistischen Vorstellung die Sorma alle Tausendkünste ihres jetzigen Direktors aufgewogen hat, und zweitens, daß seit fünfzehn Jahren Matkowsky im Schauspielhause alljährlich ein paar Mal den vollkommensten, den strahlendsten, den hinreißendsten, den idealen Wetter von Strahl spielt. Ich bin mit meinem Herzen mehr bei Reinhardt als bei Brahm und beim Schauspielhause, aber es geht doch nicht an, die Theatergeschichte Berlins mit Reinhardt zu beginnen. Ich bin sehr froh, daß wir ihn haben, aber ich weiß nicht, weshalb man darum gleich vergessen muß, daß es auch schon vor ihm Theater in Berlin gegeben hat, und daß auch in diesen Theatern ganz leidlich Komödie gespielt wurde. Noch viel weniger weiß ich, warum man eine so reine und tiefe Dichtung wie dieses „Käthchen" sofort zum alten Eisen werfen muß, sobald eine einzige, in keiner Weise ausschlaggebende Vorstellung ihres Geistes kaum einen Hauch hat verspüren lassen. Seht sie nur einmal mit Matkowsky oder der Sorma, am liebsten freilich mit beiden! Aber ich höre Reinhardt schon den zürnenden Vorwurf erheben, daß ich wieder mit solchen großen Namen auf seine bescheideneren Talente losschlage; er schätze wahrhaftig Matkowsky auch höher als seinen Helden, aber ich hätte doch selbst geschrieben:

ob ein Theater große Schauspieler habe oder nicht, sei mehr oder minder Sache des Zufalls, der Konjunktur, und zielbewußte künstlerische Arbeit könne in jedem Material geleistet werden, wenn nur ein Gefühl für das Wesenhafte und Notwendige walte. Da liegt es eben! Ich beklage nicht so sehr, daß er zu schwache Schauspieler hat, wie ich befürchte, daß sich ihm dies Gefühl für das Wesenhafte und Notwendige verwirre. Dies Gefühl hätte ihm sagen müssen, daß erst der Körper und dann das Gewand da war, und daß man das Gewand dem Körper anzupassen habe. Aus diesem Gefühl heraus hätte er Herrn Kayßler und Fräulein Höflich — um das Bild zu wechseln — den Holzrahmen schaffen müssen, der ihrer gradlinigen, deutschen, dürerschen Art gemäß gewesen wäre. Statt dessen hat er einen schweren, prachtvoll verzierten Goldrahmen verfertigt, wie für Matkowsky und die Sorma, die wiederum solcher Hilfen nicht bedürften. Er kehre rechtzeitig um, wenn er nicht einer von den Theatermännern werden will, die der alte Laube ingrimmig so gescholten hat: „Sie wissen nicht, was sie dem Schauspiel mit dieser Feier der Äußerlichkeiten antun. Wie sehr sie es von gemeinem Reichtum abhängig machen, wie sehr sie die Aufmerksamkeit auf Wort und Gedanken zerstreuen, ja zerstören, wie sehr sie die poetische Mittätigkeit des Publikums vernichten. Diese Putzsucht ist ein breiter Weg zum Untergange."

Dramatischer Nachwuchs.

VII.

Eulenberg verwandtes Blut und verwandte Kraft zeigt Otto Hinnerk, den man in Deutschland noch sehr wenig kennt, und der doch die Beachtung im stärksten Maße verdient. Vieles, was über Eulenbergs Stil gesagt worden ist, trifft auch auf ihn zu: auch seine Sprache reckt sich in mitunter etwas krampfigen Bewegungen aus dem Grau des gebildeten Alltagsdeutschs empor zu sinnlicher Bildkraft, zu dramatischer Bewegtheit — ins Licht Shakespeares. Aber dem Hinnerk hat es merkwürdiger Weise vor allem der lachende Shakespeare, der Komödiendichter, angetan. Denn Hinnerk ist kein Preuße wie Eulenberg — seine Schweizerseele ist ein gut Teil leichter und heiterer. So hat er seinen Witz gebildet an dem funkelnden Wortgefecht der Shakespeareschen Komödie, wo unter der Maske des Wortspiels gleichlebendige Naturen ihr verschiedenes Wesen mit komischer Unerbittlichkeit zum dramatischen Kampf gegeneinander spielen. Ein bedeutender Versuch im Stile dieser innerlichen und echt

dramatischen Komik ist Otto Hinnerks „Närrische Welt“ (1899). Dies ist die Geschichte eines lebensfrischen Weibes, das die Gewohnheit hat, ihren biderben Gatten mit jedem ihrer Zimmerherrn zu betrügen. Dabei ist sie eine innerlich gradgewachsene, seelengute und eigentlich sogar tief anständige Natur. Ein anständiger Kerl, das ist auch der tollfröhliche Student, der letzte Liebhaber, bei dem die Katastrophe der Aufklärung kommt — und auch ihr Mann der Architekt, der mit starker Seelengüte das Bittere heruuterwürgt und sich zur Verzeihung durchkämpft, weil er kein Zeug zum Pharisäer hat und in jeder fremden Schuld die eigne zu finden weiß.

Es ist nicht alles zu künstlerischer Erquickung klar gestaltet in diesem Stück, aber dieses antipharisäische Lebensgefühl, dies leuchtend gerechte Empfinden für alle Menschlichkeiten spricht sich hier nicht höhnisch hart wie bei Wedekind, nicht wild pathetisch wie bei Eulenberg, sondern in einem fortreißend schönen, freien Gelächter aus. Unmittelbar aus diesem Gelächter wächst die dramatische Kraft, mit der sich diese Menschen ihre ungebrochen trotzenden Empfindnngen entgegenwerfen in knorrig harten, fest zuschlagenden Worten — wie gradlinig sausende Eichengere. In dieser Komödie ist der Dialog zuweilen noch mit einer leichten Nervosität überkonzentriert und deshalb auf Strecken getrübt, unklar. Danach aber hat dieser Dichter ein Stück geschrieben, das mit seinem ersten Akt zu den reinsten und tiefsten Schöpfungen dramatischen Humors in Deutschland gehört: „Graf Ehrenfried“ (1903).

Graf Ehrenfried, der völlig verarmte, der glückliche Träumer, führt mit all seinen Dienern ein seliges Phantasieleben in den Ruinen seines Schlosses, ein Leben, in dem ein irdner Krug den Goldpokal, Wasser Champagnerwein, das Puff-puff-Rufen der Leute Böllerschüsse, des Magisters Muh-Machen die Rinderherde bedeutet u. s. f. Einen mächtigen Prozeß, der gar nie existiert, haben sich diese großen Kinder als Quelle großer bald zu erhoffender Reichtümer erfunden. Einen Vers aussinnen, zu dem die Stunde lockt, ist des Grafen ernstestes Staatsgeschäft — u. s. f. Dies erdabgewandte fröhliche Traumleben wird mit so hoher Heiterkeit, so innig liebevollem Humor gestaltet, daß die sonnige Wehmut dieses Aktes kaum ihres gleichen hat an Schönheit und Seelentiefe. Dies ist die germanische Komödie, die aus lächelnder Liebe, nicht aus lachendem Hohn geboren wird ... Den Grafen Ehrenfried bringt dann ein Zufall an des Kurfürsten Hof, seine selige Naivität gilt dort für besonders listige Maske, und man intriguiert wider ihn. Aber vor der Reinheit dieser Träumerseele zerfällt alles Böse — vom Hofe geht er, statt einer Fürstin seine Bauernliese zur Gefährtin wählend, zurück in die glückselige Einsamkeit seiner Ruinen. Dies ist nicht ganz so glücklich durchgestaltet wie das Eingangsbild des ersten Aktes, aber an köstlichen Einzelheiten gibt es auch hier genug, und über Schwächen führt der

wunderbar tiefe Sinn, die heilige Heiterkeit dieser großen Komödie sieghaft hinweg. Dies Stück, das bisher noch immer nicht auf die Bühne gelangt ist, wird in den dauernden Besitz unsres Theaters eingehen, es wird fortleben in seiner lebenüberwindenden lachenden Dichtergüte.

Mit dem romanischen Lustspiel, der überlegen spottenden witzigen Kritik an Narren und Bösewichtern, mit dieser Kunst, die seit zweihundert Jahren, von Tartüff und Figaro bis tief herab zum Residenztheater=Schwank und noch tiefer zu Blumenthal, die Bühnen beherrscht, hat der Dichter Hinnerk nichts zu schaffen. Die germanische Komödie aber, die den Falstaff, den Dorfrichter Adam, den Grillhofer und Dusterer geschaffen hat, diese Komödie, in der auch Schelm und Narr „ihr Recht" haben in der Liebe des Dichters, diese Komödie, die weil hier der Held sein Sein frei verficht, statt oben herab gerichtet zu werden, auch soviel „dramatischer" ist als die von romanische, diese germanische Komödie besitzt in Hinnerk ein großes Talent.

Wie wehmütig stimmt es, die letzte Arbeit des Dichters, dem solch Werk schon gelungen ist, zu sehen: „Claire" heißt sie und will ein Trauerspiel sein in modern bürgerlichem Milieu. Die einfache Handlung: eine überfeine Frau stirbt am Ehebruch ihres Gatten, soll klassische Größe und Wucht erhalten durch die schuldlos furchtbare Getriebenheit, mit der Mann wie Frau handeln. Aber wie kläglich ist dies verzweifelte Ringen des Dichters um eine suggestionsstarke, feierlich gehobene Sprachform. Immer wieder gleitet er ab ins platte Bildungsdeutsch, wo nicht gar in Romansentimentalität. Ein mühsamer Ibsenstil, der immer wieder ins Ifflandsche abstürzt — und — sophokleisch sein möchte! Kindlich genug zeigen das die Strophen der „Deianeira", die zahlreich im Stück zitiert werden und natürlich, statt die platte Professorengeschichte zu hellenischer Höhe zu heben, nur den fürchterlichen Abstand zeigen. Selten ist so ehrlichem Bemühen ein Stilversuch so völlig mißglückt. Das zeitgenössische Gesellschaftsmilieu und die Sprache seiner Menschen bis zur Möglichkeit großer dramatischer Wirkungen, symbolisch tiefer Szenenbilder zu vereinfachen, das ist bisher (den Ibsen der letzten Mysterienspiele etwas ausgenommen) noch keinem geglückt. Die vereinfachende Kraft eines historischen Abstandes scheint dem Dramatiker, der zu Wirkungen großen Stils will, unentbehrliche Hülfe. — Warum habe ich so eingehend vom Unglücksfall eines so reich begabten Dichters gesprochen? Um zu zeigen, wie unsicher und unreif heut das künstlerische Zielbewußtsein, das „Stilgefühl", noch bei den besten ist. Wie lange werden wir noch warten müssen, bis eine tragende Tradition da ist, der Boden für das Samenkorn Genie —? Und wie lange vollends wird es währen bis zur Ernte — —?

Julius Bab.

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert.

Vor manchen Werken bezeugt man eine gewisse Ehrerbietung, welche mehr der aufgewandten Arbeitsleistung als ihrem wirklichen Wert gilt. Machen wir unsre Reverenz vor dem Fleiß und guten Willen, die in Martersteigs *) Theatergeschichte stecken, aber bekennen wir auch: das ist keine geistig produktive, schöpferische Leistung, die ein mächtiges Gebiet bis ins Letzte künstlerisch durchleuchtet und aus der Dumpfheit gleichgültiger Vergangenheiten in die feine Helligkeit menschheitlicher Bedeutung hebt.

Martersteig gibt in sehr breiten Umrissen den jeweiligen allgemeinen Gesellschaftshintergrund der theatergeschichtlichen Tatsachen. Da es jetzt Mode ist, diese nicht eben neue, aber notwendige Art der Behandlung historischer Angelegenheiten soziologisch zu nennen, geben wir ihm mit Anerkennung und Vergnügen die „soziologische Dramaturgie" zu. Aber diese Methode hilft nur die wesentlichen Züge der Entwicklung zu deuten, ohne an die eigentlichen Grundprobleme von Theater und Drama zu reichen. Sie geht von außen bis an die äußerste Grenze dieses Darstellungstriebes der Gesellschaft, sie zeigt den Tatsachenverlauf mit allen Einzelheiten einer gesetzmäßigen Fortbildung unterworfen und bringt die Frage oder besser die Fragen des Theaters immerhin auf den Generalnenner einer communis opinio, ohne von innen heraus den Grundtrieb der Menschheit zu dieser unmittelbaren Form der Objektivierung zu fassen.

Die communis opinio, die in dem Buch zur Geltung kommt, ist nicht die der breiten Masse, sondern wohl des höchstgebildeten geistigen Durchschnitts; aber dieser typische wohlanständige Geschmack ist grundverschieden von schöpferischem, höchst persönlichem Urteil.

Der Verfasser benutzt ein durchgängiges und brauchbares Schema, indem er nach einer pragmatischen Darstellung der Entwicklung des antiken, englischen, französischen, spanischen Dramas die deutsche Bühnengeschichte des neunzehnten Jahrhunderts abhandelt und hier den einzelnen Theaterereignissen der deutlich abgegrenzten Perioden eine allgemeine Zustandsschilderung vorausschickt. In diesen Darstellungen des Bühnengeschehens macht sich die Schwierigkeit bemerkbar, über welche jede theatergeschichtliche Erörterung so selten hinaus kommt: der Mangel an plastischer sinnlicher Kraft in dem sehr mittelbaren Bericht über längst vergangene, der eignen Anschauung entzogene Bühnendinge. Der Historiker

*) Max Martersteig: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904.

kann aus eignem deutliche und einleuchtende Schilderungen von theatralischen Vorgängen nicht bieten, die nun aus Überlieferungen rekonstruiert werden müssen. Die Schaubühne ist eben so eng mit dem Moment und seiner Sinnlichkeit, Bildlichkeit und Eile verwachsen, daß ihr sogar die Gegenwart mit dem Wort allein nur schwer, eine spätere Zeit niemals beikommt. Kann das Theater des Malers und des malerischen Geistes kaum entraten, so kann es die Theatergeschichte noch viel weniger. Ihre Tatsachen als solche sind ein begriffliches, totes Material. Die Figurine eines zeitgenössischen Malers, ein Schauspielerporträt, eine gelungene Szenenaufnahme, selbst ein alter Theaterzettel haben mehr Eindruckskraft, als die ausführlichste Beredung. Das ist der erste Mangel des Buches, wenn wir uns sonst damit bescheiden wollen und müssen, was sein Verfasser eben geben kann: daß es nicht illustriert ist.

Dieses Bedürfnis nach Anschauung geht selbstverständlich weiter auch auf die geistige Darstellung. Es gibt sehr wenige Schriftsteller, welche dia Gestalt eines lebenden Schauspielers, seinen besondern Charakter, sein Temperament, seine physische und geistige Rasse, sein Reden, Geberdenspiel und Aufflammen durch das Wort nachschaffend wieder erzeugen und im Mittelbaren der Sprache hinstellen können. Martersteig gehört nicht zu ihnen. Man braucht nur zu lesen, was er über Kainz, über Mitterwurzer sagt oder zu beachten, was er über Baumeister, über die Duse verschweigt, um es ein für allemal zu wissen. Er umschreibt und klassifiziert, aber er gestaltet nicht; statt feingliedriger Analysen einzelner Darstellungen gibt er allgemeine Betrachtungen. Reicht dieses Vermögen schon für die Vermittlung gegenwärtiger Eindrücke, die von der Phantasie der Zeitgenossen eben noch ergänzt werden können, nicht aus, so versagt es völlig den vergangenen gegenüber. Aber hier hätte außer dem Anschauungsmaterial von Flugblättern, Kupfern, Theaterzetteln, Porträts u. dgl. noch etwas andres helfen müssen: die Darstellung von Zeugen der theatergeschichtlichen Ereignisse. Gab es doch allemal den einen oder andern Schriftsteller, welcher konnte, was heute nicht nur der Historiker Martersteig nicht kann: die Stimmung einer schauspielerischen Einzelleistung und eines ganzen Bühnenabends wieder erwecken. Schlagt einmal Lessings Hamburgische Dramaturgie auf und sucht u. a. die Stelle über das Spiel der Madame Hensel. Wer sähe in diesen wenigen Strichen eines Meisters nicht das ganze Bild einer Schauspielerin aus der Frühzeit unsres Theaters und der bürgerlichen Gesellschaft, mitten im Raume aller Anschauungen, Sitten, Moden dieser spröden Epoche, das ganze Bild in seiner zarten altfränkischen Tönung, und wer glaubte nicht das klanghafte Vibrieren der feinen Frauenstimme selbst zu vernehmen, den schüchternen und wieder groß aus sich heraus gehenden Gestus zu sehen. . . . **Auch das Bestreben nach Vollständigkeit ist ein übelangebrachter Grundsatz**; denn die übrigens immer nur relative Vollständigkeit verrückt

die Distanzen und unterbricht die klare Linie einer Entwicklung, statt sie zu verdeutlichen.

Wenn das ganze Buch trotz diesen verwirrenden Einzelheiten immerhin einheitlich geführt scheint, so ist dies der Simplizität seiner Gedankenfolgen und Methode zuzuschreiben. In den allgemeinen Erörterungen findet sich der Autor geschickt, oft glücklich zurecht und versagt gerade dort, wo es gilt, eine konkrete Anschauung konkreter Einzelzustände zu erwecken. Die literarischen Betrachtungen mag man als auf dem guten Niveau eines modernen Geschmacks edler Richtung bei manchen Mängeln in der Verknüpfung und Distanzierung gerne und an einzelnen Stellen mit aufrichtigem Genuß lesen. Das eigentliche, wirkliche, lebendige Dasein des Theaters, der Stand und die Gepflogenheiten der Inszenierung und Regie, die prinzipiellen Fragen der Bühne in jeder Periode, das Grundverhältnis der dramatischen Dichtung zur Darstellung, zum Publikum wird nur grade im Allgemeinsten berührt. Jeder Literat, der dem Theater objektiv, mit bloß abstrakter Sachkenntnis und ohne wirkliche Bühnenerfahrung gegenübersteht, hätte bei gehörigem Studium alles das auch zustande gebracht. Grade hier erwartete man von einem Fachmann Besonderes, Erkenntnis und Aufzeigung des Wesentlichen. Hier war die Gelegenheit, einer künftigen Theatergeschichte und -führung dauernden sachlichen, geistigen Rückhalt zu schaffen. Fehlt doch noch immer ein eigentliches theatergeschichtliches und theaterpraktisches Archiv, ebenso wie ein umfassendes Theater-Museum, welches über Methoden der Inszenierung und Regie, über temporäre Zustände und bleibende Einrichtungen dokumentarische und stetige Belege böte. Hier hätte der Historiker zumindest einen Versuch machen müssen, aus den erhaltenen und zugänglichen Dokumenten ein System der theatergeschichtlichen und praktischen Darstellung anzulegen.

Das Buch ist historisch im Sinn der Stubenarbeit, unlebendig, wie jede abstrakte Erörterung bis in den gewundenen, harten Stil seines mündlichen Vortrags, der bald übermäßig und unmäßig pathetisch aufsteigt, bald in ein dürftiges Klassifizieren hinabsinkt. Ich denke mit Schrecken an diesen Unglückssatz: „Literarisch bedeutet die Dramaturgie Otto Brahms am Deutschen Theater die größte Einseitigkeit und den verletzendsten Mangel an kulturellem Pflichtgefühl, dessen eine auf das Programm literarischer Wahrhaftigkeit und Freiheit begründete Kunstbühne sich nur schuldig machen kann.“ Wenn Otto Brahm das gelesen hat, wie mag er geschmunzelt haben, als der Ankläger sich so zum Angeklagten machte.

Typisch wie die papierne Ausdrucksweise und Auffassung ist auch die Stellung des Beobachters zu seinem Gegenstande. Man spürt nicht einen Augenblick den verführerischen Reiz, den das Theater auf jeden ausübt, der sich ihm nähert, den Zauber dieses Widerspruchs, des lebendig in-

einanderwirkenden Kräftespiels der Menschen, Interessen, Meinungen, diesen Zauber, der den eigentlichen Lebenswert der Bühne ausmacht. Dort strömen die Instinkte der Masse, die Fähigkeit und jeder Grad ihrer Reagenz, die Interessen und Mächte der Zeit, die seelischen, aufleuchtenden Impulse, künstlerische Gewalten, sittliche Produktivität — übrigens ein feiner Ausdruck Martersteigs — der ewige Glanz der Dichtung und der lächerliche Putz dreister Macher täglich zusammen und bringen ein Ganzes hervor, das unabhängig lebt, sich erneut und ein wunderlich großartiges Weltbild vermittelt, das für unsre Kultur vielleicht das bezeichnendste ist: denn das Theater ist die einzige Stätte, wo sie sich vollkommen und restlos darstellt und wiederfindet.

Es gibt eine Anschauung des Theaters, die vom Ethischen wenigstens unmittelbar absieht und sich an der unwillkürlichen sittlichen Entwicklung genügen läßt, die in dem Leben der Bühne der allgemeinen geistigen Wertschöpfung vorangeht. Diese Anschauung nimmt das Theater als Ganzes. Sie verzichtet darauf, in ein lebendiges, wesenhaftes Dasein ihre Meinungen und Gerichtsbeschlüsse hineinzutragen und der Zeit in den Arm zu fallen, die sich nun einmal im Theater spielerisch und blühend auswirkt und in aller Zügellosigkeit doch selbst reinigt.

Das fruchtbare Prinzip für die Betrachtung und wohl auch für die praktische Leitung der Schaubühne scheint mir darin zu liegen, die an ihr beteiligten Grundkräfte unsres Lebens sich auswirken zu lassen, wobei naturgemäß andre Werte als theoretische Bildungselemente hervorstechen: einerseits der Wille und die Art der Reagenz des Publikums, andrerseits Spieltrieb und Persönlichkeit der Schauspieler. Die Dichtung ist das Medium, durch welches diese beiden elementaren Gegentriebe: Masseninstinkt und Einzelimpuls einander suchen und spielend durchdringen. Dieses Medium ist bald selbstleuchtend, bald tot. Ob dieses Material und Medium der Darstellung, die dramatische Dichtung, selber als dritte mitspielende Energie eintritt, und warum es gerade auf dem heutigen Theater dazu nur selten kommt, das ist das eigentliche Grundproblem, welches von Martersteig zwar herzlich gespürt, mir aber nicht durchschaut worden zu sein scheint. Es besteht eine Krise in der Entwicklung des Theaters, der dramatischen Literatur, die notwendig parallel läuft mit einer Umwälzung unsres gesamten Lebens, mit einer allgemeinen Krise, die latent bleibt und nur in so sehr nach außen gewandten Bestrebungen, wie den theatralischen, zu Zeiten sichtbar auffflackert. Im Stillen vollzieht sich eine völlige Umwandlung unsrer Lebensrichtungen und -bedürfnisse. Nur die Grundtendenz kann erkannt werden; ein so differenzierter Prozeß möchte sich auch kaum in eine enge Formel fassen lassen. Aber dies darf vielleicht gesagt werden: wir stehen vor einer gründlichen Abkehr von allem Abstrakten, in einer Periode steigender sinnlicher Lebenstriebe, die nach Anschauung, nach Farbe, nach Gestaltung,

nach materieller Umsetzung des geistigen Bildungsschatzes verlangen, wir stehen aber zugleich in einer Atomisierung des gesellschaftlichen Lebens. Wir verlieren an Universalität der Bildung, des Weltgefühls, und werden immer mehr an Vereinzelung, Verkleinerung gewöhnt; das große, soziale, politische, sittliche Pathos mächtiger Grundkonflikte der Gesellschaft verstummt allmählich oder ruht doch für geraume Weile; die kleinen Menschen suchen und finden die Schönheit und Kraft der kleinen Dinge, die Energie wird konzentrierter, die Nerven sind brauchbarer für die feinsten Reize als für die groben Erschütterungen. Das Tragische wird eine Sage, ein mythisches Problem, ein ästhetischer, kein sozialer Wert. So kommt fast unversehens eine Neuordnung auch des Theaters herauf, eine Verkleinerung, Verfeinerung, Versinnlichung, eine Bühne der tragischen Miniatur, der Vereinzelung, der Impression, der ästhetischen Zerstücklung oder der grotesken Auflösung des Heroischen. Vielleicht stehen wir vor einem vorläufigen Abschied vom Drama als unmittelbarem Gesamtkunstwerk. In den Zeiten der Urproduktivität, welche die Länder und Meere der Kunst von einander schieden, entstanden alle Schöpfungen zweiseitig, als unmittelbare Zwiesprache von Schöpfer und Gesamtheit. Ihr Wesen war rhapsodisch. Und alle ohne Ausnahme, in der Dichtung die Lyrik wie die Erzählung, sind mählich mittelbar geworden, die Poesie unmündlich. Es ist ein Prozeß der Individualisierung ohne gleichen. Das Kunstwerk appelliert vom Instinkt und Urgefühl der Masse an das Bewußtsein, an die Bildung, an die Persönlichkeit des Einzelnen und lebt nicht im Angesicht einer Menge, sondern im Innendasein eines Individuums. Das Drama blieb als stärkster Ausdruck der Erregungsbedürfnisse der Gesamtheit, als unmittelbarste Form des Gegenspiels von Schöpfer und Volk erhalten, wie ein unsterblicher Dämon der Urzeit. Aber die Triebe der Vereinzelung, Versinnlichung, Verfeinerung sind in beiden Gegenspielern immer mächtiger geworden. Die geistige Kultur weicht immer tiefer aus dem Gemeinleben in das persönliche zurück und sucht nur für materielle Lösungen einen öffentlichen Spielraum; die tragischen Instinkte der Menge, welche aus den Urproblemen der Sozialität und aus dem Typischen, Triebhaften ihre Nahrung nehmen, verkümmern. Wer will sagen, wann der ewige Rundgang der Gesittung wieder mit eruptiven politischen Grundtatsachen auch zum Tragischen zurückfindet. Einstweilen scheint er immer weiter davon wegzuführen. Daß doch niemals in diesem Zusammenhang das merkwürdige Zurückweichen des tragischen Vermögens und Empfindens gesehen wurde: örtlich und zeitlich. Die südlichen Kulturen gaben es dem Norden ab, die Tragödie wich aus Griechenland zu den Hyperboräern. Von England, von einem fernen Britannien, das noch in den dramatischen Kämpfen um die primitive Gestaltung einer Gesellschaft stand, zu einem kurzen und immerhin fragwürdigen Zwischenspiel nach Deutschland. Und kaum erlebt, ist diese

kurze tragische Epoche so fern, daß wir ihr nur eben noch erstaunt nachblicken. Eine kurze Weile fand diese Tragödie ein wildes Heim, wie sie es liebt, im Norden, wo Elementarkräfte hinter den noch nicht zum eigentlichen Ich gewordenen Konventionen kauern und zuweilen hervorbrechen. Ibsen ist vielleicht der letzte Dramatiker des alten tragischen Stils und der letzte, der noch die alte Reagenz verlangte und hervorrief. Aber sie versagte auch schon bei ihm, und die Literatur gewann, was dem Leben zugedacht war. Und über ein Kurzes wird die tragische Tragödie, das alte Widerspiel von Dichter und Masse, das Drama als eigentlich rhapsodisches Ereignis keine Stätte mehr haben. Wir grüßen eben noch der Tragödie letztes Aufleuchten am Horizont. . . .

Für den eigentlichen Lebenssinn des Theaters als einer Stätte, wo eine Gesamtheit ihrem Bedürfnis Genüge tun kann, auf die Geschehnisse ihrer Welt betrachtend zu reagieren, hat Martersteig kaum den richtigen Instinkt, wenn er auch weiß, worauf es ankäme. Man sieht ihn besonders ratlos jeder volkstümlichen theatralischen Kraft gegenüber. Nichts weiß er mit Nestroy anzufangen, nichts mit einem Volksschauspieler wie Girardi: grade, daß er seiner noch erwähnt, ohne zu wissen, daß ein Komödiant, wie der, die darstellerischen Instinkte einer Rasse enthält und einen ganzen Volksschlag, ein ganzes Stadtschicksal auf der Bühne auslebt und recht eigentlich erst sinnfällig macht. Zu allen Zeiten haben grade in Wien, dessen Theater seine merkwürdige und besondere Art erhielt — die Martersteig nur aus Büchern und jedenfalls nicht richtig zu kennen scheint — solche naiv-gewaltige Volksschauspieler ein eigenartiges und gewichtiges Gegenspiel zur hohen Kunst der „Burg" bedeutet; sie haben das Selbstbewußtsein, die heitere Lebensbejahung eines in allen Wirrungen geschmeidig, witzig, munter und geduldig ausharrenden Volkes gegenüber der idealen Welt einer fernen, aristokratischen Schauspielkunst und Dichtung behauptet.

So ließe sich noch allerhand über die Einzelheiten des Buches sagen, welches mit gutem Fleiß und ernster Bildung dem lebendigen Wesen der Bühne schließlich nur mit umfänglich gefaßten Fragestellungen beikommt, weil ihm die letzte, entscheidende Fähigkeit fehlt, alles Problematische völlig in Anschauung aufzulösen. Die Organisation der Bühne, bei welcher der Schluß der Martersteigschen Historie mit seiner letzten Frage stehen bleibt, wird in aller Zukunft davon abhängen, welchen Raum die Organisation des Lebens seelisch und materiell dem Triebe nach allgemeiner Darstellung und Reagenz einräumen mag, ob und wie dieses Leben fähig ist, den Impulsen tragischer Dichter die Masse gegenüberzustellen, welche tragisch erlebt, sodaß die zwei Gegenspieler einander in das Weiße der Augen blicken und blitzen: Das Drama ist in seiner hohen Zeit immer das Doppelwerk tragischer Dichter und eines tragischen Volkes gewesen.

Wien. Dr. Otto Stoessl.

Die drei großen skandinavischen Dramatiker.

Der Unterschied zwischen den drei großen skandinavischen Dramatikern der Gegenwart manifestiert sich künstlerisch am klarsten in der Art, wie sie die menschliche Bestie zur Darstellung bringen.

Bei Björnson sieht man die Bestie wohl, und sie geberdet sich grimmig; aber man merkt: es ist eine gut dressierte Bestie. Im Hintergrund hört man den ethischen Peitschenknall des Tierbändigers und weiß gewiß, daß die wilde Bewegung dieser Tiere sich immer in ganz bestimmten Grenzen halten wird. Sie sind mit Moral vergittert!

Bei Ibsen hört man die ethische Peitsche nicht und kein Gitter umzäunt den Willen der Bestie. Sie scheint ganz frei. Aber allmählich fühlen wir, daß auch ihre wildesten Sprünge einen gewissen Rhythmus, eine unmöglich zufällige Schönheit an sich tragen — und da merken wir plötzlich, wie weit hinten im Halbdunkel der große Bändiger steht, der die Tiere mit seinem Blicke fesselt, ihnen Schranken setzt in der suggestiven Kraft seiner gewaltigen Persönlichkeit. Hier sind keine äußern Schranken mehr, die uns schützen — aber unerschütterliche innere.

Bei Strindberg fällt beides weg. Diese Bestien sind wirklich frei, und jeden Augenblick können sie herabspringen und uns zerfleischen. Ihre Bewegungen sind durch keinen fremden Willen gehemmt, sind fessellos; das macht die Strindbergsche Kunst so unsagbar grauenvoll. Wenn wir hier die Persönlichkeit des Dichters gewahren, so sehen wir ihn nicht als Bändiger, sondern wie einen Wahnsinnigen, der sich zwischen die Tiger geworfen hat und noch ihre Wut anhetzt. . . . .

Das Wesen des Unterschiedes, der sich künstlerisch so manifestiert, liegt in dem, was ich die Abstufungen ihres ethischen Positivismus nennen möchte. Björnson will die sittliche Weltordnung um jeden Preis. Ibsen will sie unter Vorbehalt der Freiheit der Individualität. Strindberg will nur die Freiheit der Individualität und um jeden Preis.

Der frühere Strindberg, der Dichter des „Fräulein Julie", des „Vaters", der „Gläubiger" ist natürlich gemeint; der neueste Strindberg steht mit seinen Passionsspielen ja auf dem andern

Pol dieser Bewegung noch weit über Björnson hinaus — aber er ist doch künstlerisch viel zu schwach, um neben dem alten Strindberg sich im europäischen Bewußtsein durchzusetzen. Er hat nicht die Tolstoische Brutalität der Sanftmut! . . . .

So gleichwertig alle drei Erscheinungen, rein ästhetisch betrachtet, sein mögen, so liegt doch kulturell der Schwerpunkt da, wo eine Synthese der beiden Grundkräfte des Lebens, der individualistischen und der altruistischen Tendenzen, wenigstens angestrebt wird. Deshalb ist es tief berechtigt, daß Ibsen im Interesse der Kulturwelt den ersten Platz einnimmt, denn er hat bei weitem am meisten positiv, direkt fördernd gewirkt. Er, in dem stets nur den Zweifler, den Zerstörer, den Pessimisten diejenigen gesehen haben, die zu schwach waren, das Neue, Bildsame, Tiefbejahende zu fassen und zu fühlen, das aus allen seinen Leiden und Verneinungen aufsteigt. Alle, die das Gebrechliche des gegenwärtigen Lebens verneinen, geraten ja stets in den Verdacht, sie seien Verneiner des Lebens überhaupt. Aber lohnte es sich denn, Krankheiten aufzuspüren, wenn man nicht Interesse am Leben des Leibes hätte?! Ibsen ist so gewiß ein tiefer Bejaher des Seins, ein Vorwärtsweisender, wie es Nietzsche war. Der große messianische Glaube, der Glaube an ein drittes Reich bleibt der stete Unterton in all seinem Schaffen. . . . .

Wie in seinem Grundgefühl, so umspannt er aber auch als Künstler den ganzen Bezirk seiner beiden Rivalen mit. Das zeigt sich am klarsten in jener gewaltigen Trilogie, auf der sein Weltruhm dereinst noch stehen wird, wenn seine „modernen" Stücke, denen er seine Berühmtheit verdankt, weit zurückgetreten sind. Er hat, in dem ganz Björnsonschen „Brand", den altruistischen Trieb des Menschen bis in seine äußerste Konsequenz verfolgt, wo er sich über seine Kraft anspannt und zusammenbricht. Er hat, in dem fast Strindbergschen „Peer Gynt", den Erzindividualisten dargestellt, der, losgelöst von allen sozialen Beziehungen, in der Schrankenlosigkeit seines ästhetischen Anarchismus zu Grunde geht. Er hat endlich, in „Kaiser und Galiläer", die mächtige Synthese geschaffen, den Menschen, in dem beide Triebe wirksam sind und ihn inbrünstig trachten lassen nach dem Reiche, das „Pan im Logos, Logos im Pan!" sein soll.

Man kann dies Werk das Herz des neunzehnten Jahrhunderts nennen — es umschließt seine ganze Lebenskraft. Fero.

Zirkus Hülsen.

Der Kapellmeister Hans von Bülow seligen und hohen Angedenkens war zwar kein berufsmäßiger Rezensent. Aber von der Musik und von der Oper verstand er etwas. Und Empfindung und Temperament hatte er. Diesem Temperament ließ er oft die Zügel schießen, wenn es galt, Verhunzungen und Verschandelungen im musikalischen Betrieb gehörig zu kennzeichnen. Und als Verschandelung muß ihm wohl die Art vorgekommen sein, in der der frühere Generalintendant der Königlichen Schauspiele, Botho von Hülsen, die Oper leitete. Dieser Empfindung gab er in seiner kernigen Weise Ausdruck und sprach vom „Zirkus Hülsen", wenn er von der Königlichen Oper reden wollte. Das Schaugepränge, das Hülsen in den Vordergrund rückte, und um dessentwillen die Musik zurückgedrängt wurde, mag ihm nicht gefallen haben. Den Intendanten verschnupfte das Wort sehr. Nach einiger Zeit ging Bülow wieder einmal in den „Zirkus Hülsen". Der Kassierer verkaufte ihm auch eine Eintrittskarte. Im Vestibül jedoch trat ein Theaterdiener an Bülow heran, gab ihm im Auftrag des Intendanten sein Eintrittsgeld zurück und forderte ihn auf, das Theater zu verlassen.

Dieser Einzelfall enthält Typisches, das oft genug Gegenstand juristischer Erörterungen gewesen ist. Eben erst ist der Fall wieder einmal vorgekommen: in Paris hat der Direktor Antoine dem absprechenden Kritiker des „Echo de Paris" sein Theater verboten. Die Frage erhebt sich: darf ein Theaterunternehmer irgend welche Personen, die sich ihm mißliebig gemacht haben, vom Theaterbesuch ausschließen? Sehen wir uns einmal die sich gegenüberstehenden Interessen an.

Für ein Theater kann es recht unangenehm sein, wenn der einflußreiche Rezensent einer weitverbreiteten Zeitung die Schauspieler und den Direktor in einer Weise rezensiert, daß kein Hund mehr ein Stück Brot von ihnen nimmt. Das Unternehmen des Direktors kann in Frage gestellt sein, besonders wenn es noch jung ist.

Auf der andern Seite: ein Kritiker kann und soll Mißwirtschaft an einer Bühne aufdecken, Verlotterung im Repertoire und im Spiel festnageln. Das gehört mit zu seinem Beruf. Sperrt nun ein Direktor einen solchen Kritiker aus, der sicherlich „mißliebig" sein wird, so nimmt er ihm unter Umständen die Existenz. Das ist besonders der Fall, wenn mehrere Bühnen unter einem Direktor vereinigt sind oder wenn nur ein Theater in der Stadt besteht.

Man sieht aus dieser Gegenüberstellung, mit welcher Vorsicht an die Frage heranzugehen ist, ob man dem Bühnenleiter das Recht einräumen soll, irgend welche Personen vom Theaterbesuch auszuschließen. Die Frage ist auch in der juristischen Literatur sehr umstritten. Aber Ge-

wisses ist doch unzweifelhaft; und es ist vielleicht lohnend, auch das kennen zu lernen.

Wie ist man überhaupt dazu gelangt, bei von Privatunternehmern geleiteten Bühnen einen Kontrahierungszwang anzunehmen, also die rechtliche Verpflichtung des Theaterdirektors, jedem, der ein Billet bezahlen will, eins zu verabfolgen? An sich kann sich doch jeder die Leute aussuchen, mit denen er in geschäftliche Verbindung treten will. Wenn sich mein Schneider oder Schuster weigert, mir fortan einen Anzug, ein Paar Schuhe zu liefern, so muß ich eben zu einem andern gehen. Verklagen kann ich ihn darum nicht, und kein Gericht kann ihn zur Lieferung an mich verurteilen, auch wenn ich mich bereit erkläre, alles zu zahlen, was die Herren von mir fordern. Ist es mit den privaten Theaterunternehmungen anders als mit dem Privatunternehmen der Schneider und Schuster?

Das wird allerdings von einer Anzahl von Juristen, und zwar meist ausländischen, angenommen. Diese suchen die Frage vom Standpunkt des öffentlichen Rechts aus zu beantworten. Sie entnehmen ihre Gründe der öffentlichen Zweckbestimmung des Theaters. Sie erachten ein Massenbedürfnis nach szenischer Darstellung als vorliegend, das zur Folge haben muß, daß die Befriedigung des Bedürfnisses beim einzelnen nicht an irgend welchen, nur auf dem Willen des Theaterleiters beruhenden Gründen scheitert.

Dies mag psychologisch ganz richtig sein; darum haben aber unsere Theater doch keine öffentliche Zweckbestimmung wie etwa die Eisenbahn oder die Telegraphie. Damit ein solcher quasi publizistischer Charakter der Theater anerkannt werden könnte, wäre erforderlich, daß der Staat die Benutzungsbedingungen feststellt, und daß kein Privatunternehmer dnrch willkürliche Vorschriften bestimmte Personen von der Benutzung eines gewissermaßen staatlichen Bildungsinstituts ausschließt. Solche obrigkeitlichen Fixierungen sind bei unsern Privattheatern nicht vorhanden. Man kann wohl sagen, glücklicherweise nicht vorhanden. Daraus, daß sie nicht vorhanden sind, ergibt sich aber, daß man im rechtlichen Sinne von einer öffentlichen Zweckbestimmung des Theaters nicht reden kann. Mit dem öffentlich-rechtlichen Gesichtspunkt ist also nicht weiterzukommen. Man muß das Theater als ein rein privatrechtliches Institut ansehen.

Dem könnte entgegengehalten werden, daß der Staat zum Betrieb des Theatergewerbes eine Konzession geben muß. Diese Erlaubnis ist aber auch zu vielen andern Gewerbebetrieben erforderlich. Sie soll dem konzessionierten Unternehmen nicht einen gewissen Monopolcharakter verleihen, sondern sie ist nur erforderlich, um der Behörde die Gewähr zu geben, daß der Bewerber gewisse persönliche Eigenschaften aufweist, die ihn als hinlänglich zuverlässig für den beabsichtigten Gewerbebetrieb erscheinen lassen. Es handelt sich beim Theater um die sittliche, artistische

und finanzielle Zuverlässigkeit. Die Konzessionierung besagt also nicht, daß das Theater nicht als rein privatrechtliches Institut anzusehen ist. Wenn die aufgeworfene Frage vom rein privatrechtlichen Standpunkt Erledigung finden soll, müssen wir von anscheinend unwesentlichen Dingen ausgehen, nämlich zunächst einmal von der üblichen Art, wie Theatervorstellungen angezeigt werden. Es werden Plakate an die Anschlagsäulen geschlagen, in denen mitgeteilt wird, daß in einem bestimmten Theater eine bestimmte Vorstellung an einem bestimmten Tage in bestimmter Besetzung gegeben werden wird, wozu alle diejenigen eingeladen werden, die den bestimmten Eintrittspreis zahlen wollen. Das ist doch der Sinn der Anschlagszettel. Es fragt sich, welche rechtliche Bedeutung diese Plakate haben. Man könnte vielleicht sagen: der Direktor macht allen Interessenten eine Offerte. Diese enthält, mit Worten ausgedrückt, folgendes: Ich, der Theaterdirektor, offeriere, mit jedem einen Besuchsvertrag abzuschließen, der mir die geforderte Gegenleistung gewährt.

Nach dieser sogenannten Offertentheorie wäre es für den Direktor unmöglich, einzelne Personen vom Theaterbesuch auszuschließen. Wohl könnte er ganze Personenklassen generell abweisen, indem er an den Säulen vielleicht ankündigte, die Vorstellung am Sonnabend dürfe nur von Damen besucht werden; Herren erhielten keinen Zutritt. Aber von dieser Einschränkung abgesehen, wird die Offertentheorie von den meisten Juristen als unrichtig verworfen. Die an die Anschlagsäulen geklebten Plakate seien noch keine Offerten. In der Verbreitung von Plakaten über die Vorstellung sei nur eine Aufforderung an das Publikum zum Abschluß von Verträgen enthalten. Der Direktor fordere das Publikum auf, zu ihm zu kommen und ihm einen Vertragsantrag zu machen. Und diese Theorie ist nach der herrschenden Meinung die richtige. Der Billetreflektant macht dem Theaterdirektor durch den von ihm beauftragten Kassierer ein Angebot; dem Direktor steht es frei, das Angebot anzunehmen oder nicht.

Nunmehr haben wir die Grundlage für die Beantwortung der Frage, ob der Theaterdirektor Personen vom Theaterbesuch ausschließen kann. Hat der Theaterkassierer einer mißliebigen Person einmal ein Billet verkauft, so kann der Direktor nicht nachträglich den Theaterbesuchsvertrag aufheben, wie es Hülsen im Falle Bülow getan hat; auch nicht, wenn der Kassierer von der Animosität seines Chefs gegen Bülow nichts weiß und sich deshalb in einem Irrtum beim Billetverkauf befunden hat; dieser Irrtum kommt nach Paragraph 166 B. G. B. nicht in Betracht. Nach der Aushändigung des Billets kann also der Theaterbesuchsvertrag nicht durch den Direktor aufgehoben werden; wohl aber ist der Direktor berechtigt, einem ihm Mißliebigen ein Billet zu verweigern.

Es muß noch eine Frage erwogen werden. Das Theaterbillet ist ein Inhaberpapier. Das heißt: Jeder Inhaber des Billets ist be-

rechtigt, die Leistung entgegenzunehmen, die der Aussteller des Inhaberpapiers — der Direktor — durch die Ausgabe dem Inhaber als solchem — dem Billetkäufer — verspricht. Auf diesem sehr leicht zu beschreitenden Umweg könnte also auch der verhaßteste Kritiker ins Theater gelangen; er läßt sich durch irgend eine unverdächtige Person ein Billet besorgen. Diese Person erwirbt dadurch das Recht, die Vorstellung anzusehen; sie hat also eine Forderung an den Direktor. Diese Forderung kann der Forderungsberechtigte an einen andern abtreten, indem er ihm das Billet verkauft oder schenkt. Verkauft man das Billet einem mißliebigen Kritiker, so kann der Direktor dagegen nichts tun, selbst wenn er dem Kritiker bereits mitgeteilt hat, daß er ihm kein Billet verkaufen würde. Der Kritiker ist dann der Forderungsberechtigte, dem gegenüber von dem Direktor der Theaterbesuchsvertrag zu erfüllen ist. Es kann dies für den Theaterdirektor sehr unangenehm sein. Aber es ist auch für jeden andern Schuldner eine recht peinliche Sache, wenn sein bisheriger anständiger Gläubiger seine Forderung einem Wucherer abtritt, der dem Schuldner arg zusetzt, ohne daß dieser die Abtretung der Forderung irgendwie hindern kann. Meist werden es allerdings die Kritiker unter ihrer Würde finden, auf solch einem Umweg ins Theater zu gelangen.

Dr. Richard Treitel.

Die Centaurin.

Einst schweifte durch die Wälder und Geklüfte,
Uns Blonderen gesellt, die stolze Herde
Der schwärzlichen Centauren, flog die Erde,
Vom Huf gelockert, Hüfte neben Hüfte.

Nun wehn umsonst die sanften Wiesenlüfte,
Wir traben einsam durchs Gefild. Ich werde
Oft wach des Nachts beim fernen Ruf der Pferde
Und atme bebend schwüle Sommerdüfte.

Uns hat das herrliche Geschlecht verlassen,
Ixions königlicher Stamm erstirbt:
Ihr heißes Trachten geht nach Menschenfrauen.

Sie müssen uns um unsre Liebe hassen:
Wir wiehern, wenn uns ihre Brunst umwirbt,
Und ihre Gier verwandelt sich in Grauen.

José Maria de Heredia
(gest. am 3. Oktober 1905).
Nachdichtung von Richard Schaukal.

Henry Irving.

Es kann mir nicht einfallen, eine Biographie Henry Irvings zu schreiben. Die ist, aus Theaterlexiken, Gazetten u. a. m. entnommen, abschriftlich in allen bessern deutschen Tageblättern bereits zu lesen gewesen. Ich will, ohne allen Datenkram, den Theatermann Irving würdigen.

Es ist in England, mehr noch im Auslande, insbesondere in den Vereinigten Staaten von Nordamerika zum geflügelten Wort geworden, daß Henry Irving der größte englische Schauspieler unserer Zeit gewesen sei. Das ist ein Irrtum. Er war nicht der größte Mime. Es gibt mehr als einen unter den Lebenden, der ihn als Darsteller überragt. Aber was er wie keiner war, das ist: der Meister der gesamten Theaterkunst, der kein Opfer scheute, um das Dichterwort in ein würdiges Gewand zu kleiden.

Die edle Weihe, historische Treue, künstlerische Inszenierung, in der er seinen Lieblingsdichter, den Giganten Shakespeare, dem blasierten londoner Publikum immer wieder vorführte; die hinreißende Begeisterung, die er nicht als Schauspieler, sondern eben als Meister der gesamten Theaterkunst den Leuten einzuflößen wußte, Männlein und Weiblein der Upper Ten, die ja sonst nur ins Theater kamen, um schöne Schultern gierig zu bewundern und gefällig bewundern zu lassen: Das sind Irvings hehre, klare, reine Verdienste gewesen, Verdienste, die man niemals vergessen soll und kann.

Wie hat er schon vor dreißig Jahren Heinrich den Achten in Szene gesetzt! Der Aufzug des Kardinals Wolsey war eine kulturgeschichtlich merkwürdige, getreue Darstellung, so wahr, so echt, so flammendfarbig, als ob sie von einem Menzel oder Meissonnier erdacht und gezeichnet, von einem Makart oder Brangwyn gemalt worden wäre. Er scheute vor keinen Aufwendungen für die Ausstattung zurück. Ihn kümmerte der Geldgewinn so wenig, daß ich mich nicht im geringsten gewundert habe, zu erfahren, daß er nahezu arm gestorben ist.

Diese sublime Sorgfalt in der Inszenierung schränkte Henry Irving nicht auf die Werke seines Lieblings Shakespeare ein. Jedes Bühnenwerk, das er zur Aufführung brachte, war mit derselben Mißachtung des Geldbeutels, mit derselben Hochachtung für die Kunst in Szene gesetzt. Phantastisch schön hat er eine englische Verballhornung von Goethes „Faust" ausgestattet, und der „Madame Sans-Gêne", diesem seichten Machwerke des raffiniertesten aller modernen Dramatiker, Victorien Sardou, hat er echte Kaiserzeit-Möbel und -Requisiten gewidmet. Den „Beckett" brachte er mit genauer Wiedergabe der „Canterbury-Großzeit" heraus. Casimir Delavignes „Ludwig der Elfte" gab ein Spiegelbild der Epoche dieses ob seiner Härte interessanten Despoten. Selbst Kleinigkeiten widmete er

die liebevollste Aufmerksamkeit. So waren z. B. in der englischen Version von Erkmann-Chatrians „Polnischem Juden" die Einrichtungsstücke im Elsaß aufgekauft und nach dem Lyceumtheater gebracht worden.

Als Darsteller hatte Henry Irving denselben Fehler, den schon Bogumil Dawison gehabt, den Ernst von Possart und Coquelin aîné auch haben: Er schritt auf dem Kothurn. Ich fragte ihn einmal, warum er das thue. Er antwortete einfach, ehrlich: „Das ist eine Konzession, die ich dem Geschmack des Publikums bringen muß; schritte ich einmal frank und frei und ohne jede manierierte Bewegung über die Bühne: die Leute würden mich als Dekadenten behandeln." In einzelnen seiner Rollen ging, wenn er sich so recht ins Feuer gespielt, der Künstler mit dem Komödianten durch, so z. B. im „Beckett". Allein meistens wußte er seine unbändige Natur so zu bändigen, daß er den traditionellen Henry Irving korrekt spielte, wie im Hamlet, Shylock und andern Shakespeare-Gestalten. Sein Mephisto, eine seiner Lieblingsrollen, war reizend ciseliert mit allerhand allerliebsten Mätzchen, die unwiderstehlich auf das Publikum wirkten. Aber die Rolle, die seiner angenommenen Kothurn-Religion am besten paßte, das war doch der Napoleon in Sardous bereits genannter „Madame Sans-Gêne". Da war Irving, der große Komödiant, ganz in seinem Element, wenn er den größten Komödianten der Weltgeschichte darstellte. Es war jeder Zoll ein Cäsar, der bei Talma Unterricht im Handbewegen genommen hatte. Es ist daher ganz natürlich, daß sein Napoleon mit sehr viel Grund als seine beste schauspielerische Leistung angesehen worden ist Auf mich hat sie sicherlich denselben Eindruck gemacht.

Groß, wirklich groß war Irving im „Sich-zu-recht-machen". Er verstand es wie kaum ein andrer, sich einen „Kopf zu machen". Seine Geste war, wenn auch immer theatralisch, immer nobel. Er war niemals aufdringlich, weder dem Publikum noch seinen Mitspielern gegenüber. Er ließ jeden aufkommen, half ihm sogar mit geschickt angewendeten kleinen Kunststückchen, wenn einer so dann und wann einmal auf der Szene an der Stufe des Umfallens angelangt war. Er war ein bedeutender, unter Umständen sogar ein großer Schauspieler. Ein ursprünglicher, vergewaltigender, überwältigender war er nicht. Er vermochte mit seiner Kunst zu überzeugen — hinzureißen, das lag nicht in seiner vornehmen Natur.

George Eller.

Ich hasse den Dekorationsunfug mit allem, was dazu gehört, vom Grund meiner Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest von Kunstgefühl und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks, von dem die Kunst sich abwendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt. Das wahrhaftige Kunstwerk hat stets innerliche Kraft genug, um Situationen zu vergegenwärtigen, auch ohne unwürdige, der Kunst zuwider laufende Mittel. Es bedarf bescheidner Andeutungen, nicht aber sinnverwirrender Effekte.

Anselm Feuerbach.

Rundschau.

Der gerettete Sudermann. Dem Schwan von Matzicken, Hermann Sudermann, sind die Retter und Rächer erstanden. Bei dem schweren Fall, den jüngst sein dramatisches Gestein in Berlin tat, hatten die Zuschauer mit einigem Nachdruck kundgetan, daß ihr Beifall lediglich dem Darsteller Bassermann gelte. Zürnend erhoben sich darob zween Männer von Berlin, brachten ihre Entrüstung zu Papier nnd ließen sie — merkwürdig genug — in Wien, ziemlich außerhalb des Gesichtskreises des angeklagten Publikums, drucken. Wie heißen die beiden, deren sachlicher Edelmut für den deutschen Dichter Sudermann, den Durchgefallenen, in die Schranke trat? Paul Lindau und Oskar Blumenthal heißen sie.

Paul Lindau entrüstet sich im „Neuen Wiener Journal" also: „Als nach dem sehr stark wirkenden dritten Aktschluß der Vorhang aufgezogen wurde und der Dichter erschien — nur er erscheinen durfte, da den mitwirkenden Schauspielern im Lessing-Theater bei Strafe verboten ist, dem Hervorruf Folge zu leisten —, wurde ihm von verschiedenen Seiten der Name ‚Bassermann!' entgegengerufen in der demonstrativen Absicht. den Dichter fühlen zu lassen, daß dem Schauspieler der Löwenanteil des Erfolges gebühre. Das erscheint mir nicht nur als unverdiente Kränkung eines in dieser Situation völlig Wehrlosen, sondern auch als eine Ungerechtigkeit. Ich bin wirklich der letzte, der Bassermanns schauspielerische Qualitäten unterschätzen möchte. Wenn es aber dem ausgezeichneten Schauspieler vergönnt war, durch seine Kunst die Zuschauer tief zu ergreifen und zur Begeisterung hinzureißen — wem verdankte er es? Heinrich Laube stellt der unverständigen Redensart, daß ein erfolgreiches Stück seinen Erfolg lediglich der guten Aufführung verdanke, den einen Satz entgegen: ‚Als ob der beste Schauspieler eine gute Wirkung machen könnte, wenn ihm die vom Dichter vorgeschriebene Situation und Rede nicht wirksame Gelegenheit bietet, insbesondere die Situation, welche ja nur der Dichter schafft?' Und der Dichter ist eben Hermann Sudermann."

So ähnlich, nur mit der ihm eignen höhern Ausführlichkeit, mit dem vielen neckischen Drum und Dran des „geistvollen Plauderers" äußert sich Meister Blumenthal in der „Neuen Freien Presse". Der Shakespeare der berliner Konfektion zitiert wortgetreu Sudermanns Bühnenanweisung vom Ende des dritten Aktes — dessen Darstellung durch Bassermann eben die in Rede stehende Folge hatte — und sagt dann triumphierenden Geistes: „Das Bühnenmanuskript des Werkes liefert den urkundlichen Beweis dafür, daß der Schauspieler nur (!) Strich für Strich und Atemzug für Atemzug wiedergegeben (!) hat, was der Dichter mit der vollsten Bildkraft (!) des beschreibenden Wortes vorgezeichnet und gefordert hat." — —

Nur Schriftsteller, die vom eigentlichen Wesen des Dichterischen und Künstlerischen überhaupt so völlig unberührt sind, wie die Stücke schreibenden Kollegen Sudermann — Lindau — Blumenthal, sind fähig, mit so naiver Ernsthaftigkeit ihren Lesern so gründlich verwirrtes Zeug vorzutragen. Für diese edeln Theatermänner, die ihr Lebenlang nicht eine aufregende Reportage von einem ergreifendeu Dichtwerk unterscheiden lernten, bedeutet nämlich immer noch der grobsachliche Einfall, die stoffliche Erfindung das Eigentliche der Kunst. Die primitive ästhetische Einsicht, daß das eigentliche künstlerische Schaffen erst nach diesem (jedem leidlich phantasiebegabten Dilettanten in gleicher

Weise vollziehbaren!) Akt beginnt, fehlt ihnen; daß es sich um die Gestaltung des Stoffes handelt, wissen sie nicht. Woher sollten sie auch? Ihre theatralische Praxis ist stets ein roh effektvolles Arrangement, nie ein sprachkünstlerisches Formen des Stoffes gewesen. Die Kunst aber beginnt — zehn Stadien jenseits von Sudermann — dort, wo ein Künstler in sinnlich ergreifenden Zeichen den Rohstoff des gefundenen Lebensausschnitts zu mehr als stofflicher Wirkung bringt. Dem Dichter gelingt dies durch Wahl und Ordnung von Worten; der Schauspieler erreicht die gleiche zauberhaft überwältigende Wirkung durch Stimmfärbung, Mienenspiel und Körperbewegung. Wo der Dichter nun, statt künstlerisch wirkender Wortordnungen, bloß berichteten toten Rohstoff bietet, da kann noch immer die schöpferische Arbeit des Schauspielers einsetzen. Unser Blumenthal sagt, daß kein Schauspieler „die Macht besitzt, einen Erfolg zu schaffen, der nicht in dem Werk des Schriftstellers seine kräftigen Wurzeln hat." Daran wäre etwas lächerlich Richtiges, wenn unser Meister nur „Schriftsteller" in jenem tötlich bescheidenen Sinn meinte, wo es einen Gegensatz zu Dichter und etwa dialogischer Reporter, Textlieferant bedeutet. Denn die durchaus außerkünstlerische Leistung, den Rohstoff herbei zu schaffen, muß allerdings der Natur der Sache nach immer irgendeiner dem Schauspieler abnehmen. Der Mann, der das tut, ist doch aber, um Gotteswillen, deshalb noch kein Dichter! Die großen Schauspieler haben, im Gegenteil, meist eine im dramaturgischen Sinne beklagenswerte und doch verständliche Vorliebe für recht undichterische Texte, die ihnen volle Freiheit zur Entfaltung ihrer Kunst, der Kunst durch Körperzeichen, gewähren. Wenn die Duse aber als Kameliendame, Matkowsky als Kean, Bassermann als Biegler erschüttert, so ist Kunst an dieser Leistung immer nur das, was die Duse, Matkowsky und Bassermann bieten; die geniale Formung in der Zeichensprache der Schauspielkunst. Die Textlieferung der Dumas und Sudermann hat äußerlich mit dem Zustandekommen der Leistung allerdings etwas zu tun, soviel und in derselben Art etwa, wie die Hergabe der Bühne durch den Theaterbesitzer. Dies rein materielle Möglichmachen aber erhebt den Autor des Textes, sofern er kein sprachlicher Schöpfer ist, so wenig znm Künstler, wie den Grundbesitzer. Und selbst wenn einer ein besonders geschickter Finder und Vermittler von Texten, ein tüchtiger Zwischenträger zwischen Leben und Schauspielkunst ist (wie die Dumas etwa), so macht ihn diese sozial schätzbare Qualität doch noch nicht zum Dichter, zum Priester am Menschenwort.

Wenn nun ein Publikum gesunden Instinkt genug hat, zu unterscheiden, ob die ergreifende Wirkung, unter der es steht, von einem wortgewaltigen, lebenerhöhenden Dichter geschaffen ist, oder ob eine rein schauspielerische Gestaltung, deren Kunsttat sich aus dem Rohstoff szenischer Reportage erhob, das Wunder getan hat — wenn das Publikum so unterscheiden kann, so scheint mir das höchst erfreulich.

Und wenn es dann, statt allein seinem Unwillen über die Nichtkunst des Textmachers Ausdruck zu geben, dem Schauspieler Beifall spendet, so scheint mir das dankbar und klug. Und wenn es mit Energie dafür sorgt, daß seine Meinung nicht mißverstanden werde, und nicht der schlechte Schriftsteller das dem guten Mimen gespendete Lob einheimse, so scheint mir das höchst berechtigt und durchaus taktvoll. Wenn aber dann die Kollegen des also gekränkten Stückmachers kommen und sich in einem Schwall talmiweiser Worte über die Roheit und Thor-

heit dieses Publikums ergehen, so weiß man — mit Oskar Blumenthal zu sprechen — wirklich nicht „ob hier der Unverstand größer ist oder die Böswilligkeit". Bb.

Zwei Briefe.

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

In der fünften Nummer Ihrer Zeitschrift befindet sich eine in ihrem Ursprung wie ihrer Tendenz für mich gleich durchsichtige „Besprechung" meiner vor sechs Jahren (!) erschienenen Hebbel-Ausgabe. Da die Ausgabe bei ihrem Erscheinen von den wissenschaftlichen Zeitschriften und den Tageszeitungen gleich günstig besprochen worden ist und sich auch der wärmsten Zustimmung der Witwe Fr. Hebbels zu erfreuen gehabt hat, so bekümmert mich das absprechende Urteil des Herrn Heilbut herzlich wenig. Wenn der Herr „Referent" sagt, daß ich „Allem die Krone" dadurch aufsetze, daß ich mich für die nachträgliche Bewilligung eines von mir ursprünglich geforderten vierten Bandes bei der Verlagsbuchhandlung bedanke, so überlasse ich die Beurteilung dieser seltsamen Logik getrost den Lesern Ihrer Zeitschrift. Da ich nicht zu den kritiklosen Hebbel-Orthodoxen gehöre, so kann ich natürlich Werke wie „Julia" und „Ein Trauerspiel in Sizilien" nicht auf eine Stufe mit den Dramen der Höhezeit Hebbels stellen und mußte sie von einer Auswahl der Werke ausschließen. Ich respektiere damit auch nur den Willen des Dichters selbst, und ich empfehle dem Herrn Heilbut, sich doch einmal etwas näher mit Hebbels Tagebüchern und Briefen zu befassen und daraus zu ersehen, wie Hebbel, der ein sehr guter Kritiker seiner eigenen Werke war, später über jene Dramen selbst gedacht hat. Daß ich im übrigen heute manchen kritischen Einwand nicht mehr aufrecht erhalte, versteht sich wohl für jeden, der nicht zu den Ewigfertigen oder den Unreifen gehört, von selbst. Es fällt mir nicht schwer, zu entscheiden, in welche von beiden Gattungen Herr Felix Heilbut gehört. Wie es sich mit meiner angeblichen „Respektlosigkeit" Hebbel gegenüber verhält, mag Herr Heilbut aus den Jahresberichten des Königl. Hoftheaters zu Dresden erkennen. Es ist am Ende doch wohl etwas nützlicher und wertvoller, mitzuhelfen, daß der größte neuere Dramatiker mit seinen Tragödien auf der Bühne nun endlich dauernd zu Wort kommt, als oberflächliche und persönlich gefärbte Rezensionen zu liefern. Die Antwort auf seine Frage, warum das Bibliographische Institut grade mir die Herausgabe der Werke Hebbels übertragen hat, mag sich Herr Heilbut bei der Leitung des Verlags selber holen. Mit der Bitte, diese Zeilen in Ihrer geschätzten Zeitschrift veröffentlichen zu wollen, bin ich

Ihr hochachtungsvoll ergebener
Dr. Karl Zeiß,
Königl. Hoftheaterdramaturg
in Dresden.

Herrn Dr. Karl Zeiß,
Königl. Hoftheaterdramaturg
in Dresden.

Einem mangelhaften Buche kann es unmöglich zur Entschuldigung gereichen, daß es schon sechs Jahre alt ist. Aber vielleicht wollen Sie sagen, Sie sähen heute ein, daß Sie damals zu jung waren, eine Hebbel-Ausgabe zu redigieren. Das würde mir zur Erklärung für das eingeklammerte Ausrufungszeichen vollständig genügen. Ich kenne jedoch Ihr Alter nicht und will mich deshalb, was diesen Punkt anbetrifft, des Urteils enthalten.

Aber energisch protestieren muß ich gegen das — wahrscheinlich nicht unbeabsichtigte — Mißverstehen meiner Worte. Selbstverständlich

mache ich es Ihnen nicht zum Vorwurf, daß Sie sich höflicherweise bei Ihrem Verlag für die Bewilligung eines vierten Bandes bedanken. Die Anzahl der Bände ist mir wirklich gleichgültig. Das aber ein Werk wie „Herodes und Mariamne" erst in den nachträglich bewilligten Band aufgenommen wird, daß dieses Werk ohne das Entgegenkommen des Verlags — wenn auch „zum Bedauern des Herausgebers" — den Lesern Ihrer Ausgabe vorenthalten worden wäre — das fand ich zum mindesten bemerkenswert. Allerdings, wenn ich sagte, daß das „allem die Krone aufsetze", so habe ich mich vielleicht Ihrer übrigen Leistungen gegenüber etwas zu schmeichelhaft ausgedrückt.

Den Vorwurf der Respektlosigkeit kann ich nicht zurücknehmen. Wer bei der Herausgabe (dieses Wort ließe sich auch in Gänsefüßchen setzen) der Werke eines Dichters eine so große Anzahl — angeblich aus Raumrücksichten — (Sie vergaßen wohl, daß Sie u. a. den „Demetrius" nicht brachten), fortläßt, muß sich schon einen derartigen Vorwurf gefallen lassen. Wenn Sie einmal eine gute Hebbel-Ausgabe zur Hand nehmen wollten, so würde ich Ihnen empfehlen, die Worte über das „Käthchen von Heilbronn" zu lesen. Da könnten Sie lernen, wie man einem Großen seinen Respekt bezeugt.

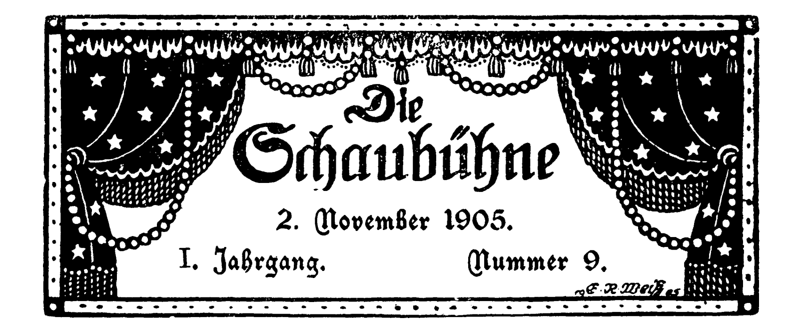
Ihre Tätigkeit am dresdener Hoftheater kann ich nicht beurteilen. Sie ist mir auch gleichgültig. Wenn Sie sich dort Verdienste erworben haben, so werden Ihre Unterlassungssünden von vor sechs Jahren dadurch nicht gutgemacht. Uebrigens ist es in unserer Zeit so selbstverständlich, daß ein so großes Theater Werke von Hebbel bringt, daß es dem jeweilig angestellten Dramaturgen nicht einmal als Verdienst angerechnet werden kann. Ich mache Ihnen ja auch keinen Vorwurf wegen der vielen Wertlosigkeiten, die Ihr Theater bringt.

Die Frage an das Bibliographische Institut kann ich sparen. Ich weiß auch ohnedies, daß der Verlag einen Fehler begangen hat.

In freudiger Aufrichtigkeit
Felix Heilbut.

Der Herr Haushofmeister. Der Reiz dieser englischen „fantasy", die im Lustspielhaus zur Aufführung gelangte, liegt in der Gegenüberstellung von vier weiblichen Typen: die üppige, die kaum erblühte, die kindliche und die ländliche Schönheit werden uns abwechselnd in moderner und romantischer Tracht vorgeführt, und es ist eine Haupteigenschaft der englischen Theaterdirektoren, daß es ihnen gelingt, für solche Stücke entsprechende „beauties" zu finden. So betritt die hoheitvolle Irene Vaubrugh die Bühne — und lächelt (cheers!), dann erscheinen ihre beiden jüngern Schwestern — und lächeln (cheers!), dazwischen ertönt das volle Lachen der kleinen „Tweeny" (cheers!), und so erzielen sie einen Erfolg — wie bei uns das Gibson-Girl im Metropoltheater. Unsre deutschen Schauspielerinnen aber wollen immer Menschen darstellen, selbst bei J. M. Barrie, und verstehen es nicht, nur „mit ihres Mundes Lächeln" Siege zu erringen, und so haben Stücke bei uns nur schwachen Erfolg, die in ihrer Heimat Jubiläen feiern können. Dazu kommt noch, daß der junge Irving versteht, über alles so leicht hinwegzugleiten und moralisierende Trivialitäten mit so vornehmer Zurückhaltung zu sprechen, daß man sie ihm nicht übelnehmen kann. Das Volk der Dichter und Denker aber nimmt alles immer so furchtbar ernst. G. A.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Kunst und Notwendigkeit.

Vier Thesen.

III.

Der Fall im Drama.

Die Notwendigkeit eines dramatischen Kunstwerks, als eindeutige, allen natürlichen Zweifeln standhaltende, alle Einwürfe widerlegende Eindruckswirkung eines in sich ruhenden Wirklichen, hängt zunächst davon ab, daß die dargestellten Vorgänge einander deutlich und ausreichend bedingen, daß das Gefühl für die Lückenlosigkeit dieses Sichbedingens sich bis zur Einsicht in sie steigert. Diese kausale Notwendigkeit, die ich als Notwendigkeit des Ablaufs bezeichnen möchte, wird unmittelbar an den in unserm Leben herrschenden Zwängen und Notwendigkeiten geprüft und erlebt. Sie bedeutet nichts andres als: aus einem bestimmten Gegebenen entwickelt sich mit Notwendigkeit ein bestimmtes Geschehen, wenn man sich die Aufgabe in die zeugende Luft des Lebens gerückt, wenn man sich das Problem vom Leben in seinen Wirbel genommen denkt, d. h. wenn es in das fruchtbare Vorstellen des Dramatikers eintritt. Die Notwendigkeit des Ablaufs ist noch überhalb der für die Einsicht zureichenden Begründung durch die Kunst des Dramatikers großer Steigerungen und Verminderungen fähig; und zwar durch immer weitergehende Erhöhung der Eindrucksstärke jedes einzelnen die Kausalität des Ganzen stützenden Motivs, die nur so lange zum Vorteil des Werkes geschieht, als sie die eingesehene Notwendigkeit zum lebendigen Eindruck erhebt, die aber sofort schädigend wirkt, sobald über der Eindrücklichkeit des Einzelmotivs die Einsicht in das Gefüge leidet. Längst ist eine ziemlich hohe Notwendigkeit des Ablaufs gefunden. Offenbar läßt diese Notwendigkeit die Aufgabestellung völlig frei und besagt nur, daß aus dem einmal Gegebenen der Ablauf sich zwingend ergebe. Aber auch die Aufgabestellung läßt sich in die Perspektive der Notwendigkeit rücken.

Man lehnt sehr zufällig und willkürlich gestellte Aufgaben ab, als ohne Interesse bei ihrer Seltenheit und Vereinzelung. Man verlangt, je nach dem man die Dinge typisch oder in der höhern Form des Typischen, die wir „wesentlich“ nennen, sieht, eine typische oder wesentliche Aufgabestellung. Beide Arten stellen ohne Frage eine gewisse Annäherung an die Forderung der Notwendigkeit dar; auf ihnen beruht eine Reihe großer Dramen. Solche Stellung der Aufgabe, bei der ein Gefühl von Notwendigkeit erwacht, weil sie ständigen sich immer wiederholenden Problemen nachgebildet ist, begegnet sich nun in ihrer höchsten Verfeinerung mit einer dritten Kategorie, die ihre Notwendigkeit in sich trägt, die von dem Vergleich mit den typischen Fällen unabhängig ist und nur in der Wesenheit der menschlichen Seele gründet. Diese dritte Kategorie ist der sich selbst setzende Konflikt. Das Kriterium für diese Problemstellung liegt darin, daß sie in sich als notwendig erscheinen, daß der Konflikt sich selbst setzen muß, sobald das noch konfliktlose Thema berührt wird, und zwar in der Vorstellung, gemäß deren Gesetzen, die erlebt werden und nicht weiter zurückführbar sind. — Das Drama ist, was lange verkannt wurde, der Gegensatz zur Wirklichkeit, ist Vorstellungskunst, ist das Spiel des Gedankens mit den Gegensätzen. Es hat seine tiefste Wahrheit und Notwendigkeit nur im Gesetz unsrer Vorstellung. Alle Zufallsschranken, die die großen Gegensätze im Leben trennen und einen Konflikt zwischen ihnen verhindern, räumt der Gedanke hinweg. Die Dinge, die im Leben durch breiten Raum jeder Art getrennt sind, die aber in der Seele des die Breite des Lebens überschauenden Dramatikers kraft ihrer innern Verwandtschaft, kraft der ewigen und rätselvollen Verwandtschaft, die in jeder Gegensätzlichkeit liegt, in Gedankennähe zusammentreten und dadurch in Konflikt geraten, erzeugen das Drama, das aus einem nur für unser Vorstellen wirklichen und notwendigen Konflikt hervorgeht. Der fortwährend zeugend in uns vorhandene begriffliche Gegensatz der reinen Negation wie die unser Gefühlsleben beherrschenden Grundgegensätze — so der von Liebe und in ihr verborgenem Haß, von Reinheit und der in ihr liegenden Sündlichkeit und andre — die uns auch als gedankliche Gegensätze bewußt werden, führen zu dem sich selbst setzenden Konflikt, so, wie wir irgend ein Positives, einen Wert, ein Gefühl stark und intensiv erleben. Zwei Momente kennzeichnen die Antithesen des sich selbst setzenden Konflikts: die innere Nähe zu einander und ihre Unvereinbarkeit, ihr unlöslicher Zusammenhang in der Vorstellung, in der sie einander immer erzeugen, und das Beruhen ihrer Verwandtschaft in ihrer ewigen Urfeindschaft. Dadurch sind die Antithesen miteinander verklammert, kein Zufall führt sie zum Kampf, sondern ihre Wesensnähe. Darum ist jeder sich selbst setzende Konflikt unlösbar, unerschöpflich und ewig fruchtbar. Der Dramatiker ist innerlich gezwungen, den Gegensatz in die Erscheinung, d. h. das Vorstellen in

Bildern und Gestalten, hinauszuprojizieren. Dabei bedingt die innere ideelle Verklammerung der Gegensätze, sowie wir in die Breite der Erscheinung hinaustreten, eine weitere äußere, situationelle Verklammerung, mit der der Willenskonflikt — der Keimpunkt der dramatischen Dichtung — unmittelbar eintritt; denn nur die Situation bringt die Gegensätze in engste Verklammerung, die sie in eines Menschen Brust bannt. Macht und Ohnmacht, Herr- und Diener-sein, bis zur Stärke der Idee ausgeprägt und in einen Menschen gebunden, führt notwendig einen Konflikt mit sich, beide Gegensätze zerzerren den Menschen, der in ihnen auf die Dauer nicht leben kann. Dieser sich selbst setzende Konflikt reiner Gegensätze ist der Konflikt des „Wallenstein“: der machtlose Herr — der übermächtige Diener. In beiden ist Macht und Ohnmacht, die sich in vierfachem Kampfe gegenüberstehen. Hier begegnet sich der typische, geschichtlich mehrfach belegte Fall mit dem sich in der Idee selbst setzenden Konflikt. Der ethische Konflikt zwischen den beiden großen lebenfördernden Mächten, Werten: Treue und Machtwillen, als der das Wallenstein-Drama weiter erscheint, ist gewissermaßen nur die begleitende Bewußtseinserscheinung des Kampfes. Herr und Diener, Macht und Gehorsam, nur ein subjektives Moment, während der sich selbst setzende Konflikt rein objektiver Natur ist. —

Da das freie Spiel mit Vorstellungen die Urform aller Kunst ist, ein Spiel, in welchem beim schöpferischen Künstler plötzlich Keimpunkte auftreten, an denen die Dinge wie in Strahlen anschießen und Gestalt bilden, ist offenbar der sich selbst setzende Konflikt die notwendigste Form der dramatischen Aufgabestellungen, in der der Charakter des künstlerischen Spiels noch nicht verwischt ist. Eine Steigerung der Notwendigkeit eines dramatischen Kunstwerks darüber hinaus ist nicht denkbar. Doch gewinnen wir für die Notwendigkeit des Ablaufs aus dieser Form der Problemstellung noch eine neue Bestimmung, nämlich die: daß alle wichtigen Momente, die den Ablauf bedingen, aus den beiden Grundgegensätzen des sich selbst setzenden Konflikts hervorgehen, daß sie diese Antithese widerspiegeln müssen. Hier handelt es sich nicht mehr allein um die aus dem Leben ins Kunstwerk übertragene reale Kausalität, sondern um eine lediglich dem Kunstwerk angehörende ästhetische Ursächlichkeit, die die allerstärksten Notwendigkeitswirkungen auf den Zuschauer ausübt, die ganz allein den — in der realen Kausalität nicht durchführbaren — Eindruck erweckt, daß ohne alle spätere Hinzufügung neuer Momente, aus dem Grundkonflikt allein und folgerichtig das Drama entwickelt sei. —

Wenn wir von einer Idee im Drama sprechen, so können wir berechtigterweise damit nichts meinen als einen sich selbst setzenden Konflikt. Ganz nach dem romantischen Sinn, der Idee definiert als einen bis zur Ironie vollendeten Begriff, „eine absolute Synthesis zweier ab-

soluter Antithesen, den steten sich selbst erzeugenden Wechsel zweier streitender Gedanken". Unberechtigterweise ist — selbst von Männern wie Hebbel — gelegentlich die Schilderung eines typischen oder psychologischen Geschehens als Idee eines Dramas bezeichnet worden. Diese Bezeichnung setzt den schweren Irrtum voraus, daß man im Drama die Nachbildung eines irdisch-realen Geschehens sieht, nicht die Entwicklung eines Vorstellungsgeschehens aus einem starken und lebendigen gedachten Gegensatz. Wenn durch ein ganz künstlerisch geschaffenes Drama irgend ein typisches oder psychologisches Geschehnis illustriert wird, so ist das eine lediglich sekundäre Wirkung. Wilhelm von Scholz.

Flammen.

Wo s eingeht in des Paradieses Weiten,
Auf schlanken Säulen, die sich hoch erheben
Als Tor: dort rechts und links, zu beiden Seiten,
Seh ich in dunkler Nacht zwei Flammen beben.
Ich seh sie beide sprühn in hellen Zacken,
Ich seh die eine sich zur andern beugen,
Die andre zu der einen flehn und flacken,
Umsonst, vergebens sich einander neigen. . . .
Es flammen aus sich selbst die heißen Brände,
Es brennen aus sich selbst die weißen Flammen,
Hinüber tasten suchend ihre Hände
Und schnelln zurück und kommen nicht zusammen.
Im Fieber gluten ihre Feuerseelen
Einander zu. Sie grüßen sich und möchten
Im seligen Flammenkusse sich vermählen,
Die lohenden Leiber in einander flechten.
Wie sollte höher ihre Liebe leuchten,
Wie sollte weithin strahlen ihre Wonne,
Bis sie ein Licht aus ihren Nächten zeugten,
Ein neues Licht, tagheller als die Sonne!
Der Sturmwind kommt und braust von allen Enden
Und geißelt ihre unruhvollen Glieder,
Er peitscht von recht, um sie nach links zu wenden,
Er peitscht von links und dreht nach rechts sie wieder.
Sie zucken und sie bäumen sich im Wehren,
Und leiser klingen ihre Flammenstimmen,
Bis sie in eigner Sehnsucht sich verzehren,
Im eignen Weh verqualmen und verglimmen!

Erich Ziegel.

Das vierte Gebot.

Wir werden immer bescheidener, bescheidener in unsern Anforderungen an das Repertoire wie an die Schauspielkunst der berliner Bühnen. Da hat zwischen 1870 und 1890 ein deutscher Dichter über ein Dutzend Dramen geschrieben, wie sie nach 1890 nicht wieder geschrieben worden sind, und von denen mindestens der dritte Teil zu dem eisernen Bestand jedes nicht ganz kunstverlassenen Theaters gehören müßte. Wie oft bekommen wir sie zu sehen? Wenns hoch kommt, alle Jahre eins. „Das vierte Gebot" wenigstens ist im Jahre 1905 noch nirgends aufgeführt worden. Also schulden wir dem Kleinen Theater großen Dank. Ähnlich stehts mit der Schauspielkunst. Seitdem wir um Ferdinand Bonns Berliner Theater reicher geworden sind, ist jedes Ensemble in seinem Anwert gestiegen. So wäre die Aufführung des „Vierten Gebots" wahrscheinlich selbst dann zu ertragen, wenn sie schlechter wäre. Sie ist aber garnicht schlecht. Und es geschieht auch nicht aus Kunstpolitik — die, um die Leute zu dem Dichter zu zwingen, gegen die Darstellung milde verfahren würde und dürfte — daß ich das sage. Tatsächlich hat das Kleine Theater, an dem bisher das Spiel ebenso stark zu tadeln wie das Gespielte zu loben war, seinen Anzengruber nicht unebenbürtig aufgeführt. Müßte das nicht ganz selbstverständlich sein? Ach, wir sind so bescheiden geworden, daß schon das ein Grund zur Freude und Anerkennung ist.

Je häufiger man das „Vierte Gebot" sieht, desto größer wird das Erstaunen und die Ehrfurcht vor dem Unerklärlichen, dem Anonymen in jedem künstlerischen Genie. Das „Vierte Gebot" wirft alles um, was man vor der Freien Bühne und nach der Freien Bühne über die Technik des Dramas gelernt hat. Diese erlernbare Technik hat Anzengruber garnicht gekümmert. Es ist müßig, zu fragen, ob ihm die angeborne Lässigkeit des Österreichers nicht die Energie oder die Mühsal des Broterwerbs nicht die Zeit dazu gelassen hat. Die Tatsache genügt, daß dieses Volksstück alle Fehler seiner Gattung und nicht bloß seiner Gattnng aufweist. Wenn eine von den Personen des Stücks etwas erfahren soll, verbirgt sie sich hinter Tür oder Busch und lauscht.

Wenn eine andre nötig gebraucht wird, muß sie ihre Zigarrenspitze auf dem Klavier haben liegen lassen, oder kommt selbst ohne solche „Motivierung“ auf die Bühne. Wo die Handlung von selbst nicht weiter geht, stellt eine Intrigue zur rechten Zeit sich ein. Alte Briefe werden entdeckt, Geheimfächer werden erbrochen. Ich bin noch lange nicht zu Ende. Eine Figur, wie der liebende Klavierlehrer, sucht an Schablonenhaftigkeit ihresgleichen. Manchem Aktschluß ist der lauteste Effekt der liebste. Jemand tritt auf und hält unvermittelt eine Rede, nicht weil er dem Partner, sondern weil der Dichter dem Zuschauer dies oder jenes mitzuteilen hat. Oder die Rede wird ganz ohne Partner gehalten, als hätte kein Brahm die Monologe verboten, und die klügsten und schönsten Sentenzen hängen den Leuten zum Munde heraus, als hätte kein Schlenther die indirekte Charakteristik befohlen.

Warum ich das so breit auseinandersetze? Um mich selbst gehörig Lügen zu strafen. Ich habe hier neulich gegen Andersmeinende behauptet, daß die besondern Gesetze des Theaters ihrer nicht spotten ließen. Sie lassen ihrer spotten, wie alles seiner spotten läßt, was die Menschen übereingekommen sind, Ästhetik oder Moral oder wie immer zu nennen: es kommt nur darauf an, wer spottet. Für die Macht Anzengruberscher Poesie ist das Alphabet der Bühnentechnik etwa so gleichgültig, wie die Betonung des Namens Böcklin (erste oder zweite Silbe?) für die Wirkung seiner besten Bilder.

Worauf diese Macht beruht, warum uns ein locker gefügtes und unrealistisch geführtes Volksstück wie das „Vierte Gebot“ nicht bloß rührt, sondern erschüttert und aufwühlt, das wird auch dadurch nicht ganz erklärt, daß man alle mutmaßlichen Elemente des Eindrucks aufzählt. Es heißt doch wohl nur Worte aneinanderreihen, wenn man von der Schärfe dieses psychologischen Blicks, von der greifbaren Lebendigkeit und Wahrheitsstrenge dieser Charakteristik, von der unmittelbaren Treffsicherheit dieses blitzenden Dialogs spricht. Anzengrubers Ethos muß heran: daß er dieses Bild vom Niedergang seiner Vaterstadt mit seinem Herzblut gemalt hat; daß er so tief verstehend und verzeihend im Verbrecher den Menschen aufweist. Was muß einer erlebt und gesehen haben, bis es ihn

trieb, die ursprünglichste, sicherste und schönste menschliche Beziehung, die von Mutter und Kind, satirisch aufzulösen, in ein Verhältnis von Großmutter und Enkel zu verwandeln! Das sind die Dinge, die jenseits der Tendenz an die Seele greifen. Die Tendenz ist ja billig, ist fast trivial. Ob jedes Elternpaar beanspruchen kann, von seinen Kindern geehrt zu werden, das mag in Zeiten des Kadavergehorsams, der Leibeigenschaft eine bange Frage gewesen sein. Nicht darin bewährt sich Anzengrubers Kühnheit, daß er solche Fragen aufwirft und scheinbar gegen die Bibel beantwortet, sondern in Situationen und Szenen, wie sie die drei letzten Bilder bringen: wenn im letzten Bild der zum Tode Verurteilte aus den Fiebern der Todesangst in den tollsten Galgenhumor überspringt, um die erschreckte Großmutter zu trösten; wenn im vorletzten Bild erst das Häuflein Schalanter-Unglück aufzieht und dann die zurückgebliebene Josefa sich von der Frau Stolzenthaler mit den Worten aufrichten lassen muß: „Ob an einen oder an mehrere, wir sind ja doch zwei Verkaufte"; wenn im drittletzten Bild in einem schaurig raschen Tempo das Verhängnis heranstürmt. Hier erstrahlt in voller Pracht das naturgewaltige Temperament des geborenen Dramatikers, dessen Amt es weit weniger ist, Szenen regelgerecht aneinander zu kitten, als die Situationen zu finden und zu gestalten, die ringende Menschenseelen in ihrer ganzen Tiefe beleuchten können.

. . . Die Leute des Kleinen Theaters strebten, wie gesagt, ihrem Dichter mit einer Entschlossenheit nach, die nach den ersten beiden Vorstellungen nicht mehr zu erhoffen war. Die waren ja eigentlich viel schlimmer gewesen, als man es, „gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger", ausgesprochen hatte: primitiv und grob im Gesamtzug und ebenso provinzmäßig in den Einzelleistungen. Diesmal hatte man mit dem echten Kostüm der siebziger Jahre auch etwas vom echten Anzengruberton angenommen. Es war ein Niveau vorhanden, über das in jeder Rolle — den Gesellen Johann des Herrn Abel ausgenommen — ein stärkerer Schauspieler hinausragen würde, unter das aber auch keiner geradezu herabsank. Daß der treffliche Herr Thaller mir unerträglich ist, vielleicht erst durch seinen abscheulichen Dorfrichter

geworden ist, ist eine Sache für sich, ist Sache seiner Art und meiner anders gestimmten Nerven, nicht seiner schauspielerischen Qualitäten.

Ich denke an Rudolf Tyrolts alten Schalanter. Aus der Welt Zolas trat dieser schwimmäugige, zerlumpte, nicht erst zerlumpende Drechslermeister unter Frau und Kinder, ein bis auf die Knochen verrohter Patron, eine scheußliche Ausnahme, ein halbvertierter Hallunke, der sich im hellen Säuferwahnsinn gegen Recht und Sitte aufwirft, nicht mehr blos ein Hallodri, nicht mehr der typische kleinbürgerliche Handwerker, in dessen zerrütteter Gestalt, der Dichter seiner Vaterstadt einen warnenden Spiegel vorhalten wollte. Wie Tyrolt seine Auffassung energisch durchführte, das war ein kleines Wunder der Schauspielkunst. Jeden einzelnen Zug hatte er einheitlich und künstlerisch in das Gesamtbild zu verweben gewußt. Wenn er, ein wütiger Trunkenbold, zum ersten Mal ins Zimmer polterte, umriß er den Charakter und ließ ein ganzes Lebensschicksal voraussehen. Die Erkenntnis dieses Schicksals dämmerte ihm, schmerzlich schnell verlöschend, auf, bevor er endgiltig von der Bildfläche torkelte, auf faulem Stroh zu verenden ... Gegen diese Leistung war nichts einzuwenden, als daß sie nicht ebenso deutlich wie die Zukunft dieses Menschen und seiner Klasse die Vergangenheit ahnen ließ, die ehrenfeste Vergangenheit des wiener Handwerks, der der neue Geist mit seinem ruchlosen Optimismus, seinem dünkelhaften Drang zur Feschheit nur zu erfolgreich Abbruch getan hatte. Anzengrubers Drama gibt diesen Zersetzungsprozeß. Wer ihn schauspielerisch nicht wiedergeben will oder kann, darf nicht weniger geben als Tyrolt, aber ganz gewiß nicht so wenig wie Herr Thaller, der in einer ärgerlich unernsten Weise mit dem Spiel spielt, der, ohne den leisesten Unterschied zu machen, Kleist und Anzengruber, Stilkomödie und Dialekttragödie mit seinen abgeschmackten Gesten und seinen abgestandenen Soloscherzen verbrämt und sich sehr verrechnet, wenn er Unter den Linden mit denselben Mitteln zu wirken hofft wie in der Wallgasse. Wien war eine Theaterstadt. S. J.

Dramatischer Nachwuchs.

VIII.

Wir sahen bisher jene Fähigkeiten, von denen die Renaissance unsres dramatischen Stils ausgehen muß, sich bei getrennten Gruppen junger Talente entfalten. Die einen, die kulturvollen Artisten, haben die vieldifferenzierte Sprache des neuen Pathos, und sie haben den lyrischen Tonfall, der den Hörer unmittelbar ergreift und über allen dramatischen Kampf hinweg ein sicheres Gemeinschaftsgefühl heiligen Kunstfriedens zwischen Dichter und Zuschauer stiftet. Und die andern, die leidenschaftlich Elementaren, haben das sprachliche Vermögen zum dramatischen Antithesenbau und die Kraft, selbständig scheinende Gestalten szenisch eindrucksvolle Bewegungen ausführen zu lassen. Disjecta membra poetae. Wie aber, wenn in einem jungen Talent diese Elemente zusammenschössen, wenn es gelänge, die besondern Worte des neuen Lebens in dem Kampfrhythmus des Dramas anzuordnen, wenn die lyrische Grundkonzeption, die lösende Harmonie des Künstlerwillens herauszuklingen vermöchte aus jedem Schritt der eigenwillig wandelnden Gestalten, wenn das lyrische Epigramm, der rhythmisierte Mimus sich einstellen! Dann ist der dramatische Hochstil gefunden, der Stil, der individuellstes Leben mit allgemeinster Bedeutsamkeit und den vollen Schein der Freiheit mit tiefster Gesetzmäßigkeit vereint, der Stil, in dem das besondere Leben unsrer Zeit zu einem Torweg gewölbt scheint, hinein in das ewige Leben aller Zeiten.

Wenn all diese Fähigkeiten sich vereinen, so sind die Bedingungen gegeben — die Bedingungen, unter denen ein in die Tiefen reichendes Temperament, ein auf den Höhen wandelnder, klar ordnender Geist, kurz, ein menschliches Genie, das große neue Drama schaffen — kann. Ich weiß nicht, ob dieses Genie schon erschienen ist. Aber einige junge Menschen sind auf den Plan getreten, in deren Temperament und Geist sich die kunstbringenden Kräfte so glücklich mischen, daß mir scheinen will: man darf ihnen heute keinerlei Möglichkeit absprechen, selbst die höchste nicht, soviel ihnen auch einstweilen zur Höhe noch fehlt. Alle jene Quellen des neuen dramatischen Stils strömen im Bett ihrer Kunstform zusammen: nun bleibt zu erwarten, ob ihrer Seele jenes ungeheure Gefälle zuteil ward, das über Moorgründe und Sandbänke hinweg das lebendige Wasser hinausreißt auf die hohe See.

Der bisher mehr genannte von den beiden jungen Leuten, an die ich hier denke, ist Wilhelm Schmidt-Bonn.

Wilhelm Schmidt-Bonn hat sich bisher durch zwei sehr schlechte Stücke als ein sehr großes Talent erwiesen. Denn ein „schlechtes Stück" ist im Grunde auch sein in Berlin schon mit einigem Erfolg gespieltes erstes und besseres Schauspiel „Mutter Landstraße". Man kann diesem

Stück so ziemlich alles nur erdenkliche Schlechte nachsagen: die Hauptfigur, dieser verlorene Sohn, der unerschütterlich fest glaubt, der Vater, den er ein halbes Menschenalter lang vernachlässigt und beleidigt hat, müsse ihn mit offenen Armen empfangen, ist eben in diesem Kernpunkt ein schier unwahrscheinlicher Schwachkopf. Er wirkt hier nicht lebenswahr — aber auch sonst nicht, denn weder er noch der eiserne Vater sind als besondere Individuen gesehen, sie sind Typen, die als Faktoren für das Stimmungsprodukt des Autors eingesetzt werden, sie sind, wie schon das Personenverzeichnis sagt, eben „der alte Vater" und „sein Sohn Hans". Damit hängt zusammen, daß die eigentliche Idee des Dramas, das Hinübergleiten des Sohnes aus dem Reiche der Wohnenden in das der Wandernden, der Sieg der Landstraße über das Haus, gar nicht gestaltet ist als dramatisches Geschehen in einer Menschenseele. Der Hans, dem man vorher keinen Funken selbstsicherer Tüchtigkeit zutraute, der mit so haltloser Begehrlichkeit nach den väterlichen Fleischtöpfen langte, gewinnt durch das Spielmannszauberlied plötzlich freien Entschluß und entsagende Kraft, die Würde des freien Wandrers. Das ist nicht ein symbolhaltiger Lebensprozeß, das ist krasse Allegorie. Aber, wenn man zu Ende ist mit diesem Sündenregister, dann muß man, was einer ehrlichen Ästhetik nicht selten geschieht, bekennen, daß man trotz alledem durch und durch erschüttert ist, ergriffen von der Macht eines Dichters, dessen Sprachgewalt sich in jedem Wort des Dramas ankündet. Wie wenig auch die einzelnen Atome zu einem vollkommenen Organismus geordnet sind, jedes einzelne Teilchen trägt doch den Stempel des poetischen Genies. Wenn etwa Hansens Frau, das schöne, schwarzhaarig bleiche Zigeunerwesen, gleich mit ihrem ersten Wort unauslöschliches Eigenleben gewinnt: „Küsse mich, wenn uns niemand sieht" — so ist das schlechthin ein Geniestrich. Wenn die andre Frauengestalt des Stücks, die in gesunder Schönheit blühende Nichte des Alten, Hansens Jugendliebe, eingeführt wird in einem Gespräch durchs Fenster — sie kann nicht kommen, weil sie ihr langes Haar kämmt — wenn sie dann kommt, für den fremden Wandrer einen Teller Suppe in Händen, den Zipfel der Schürze, die Brot, Butter und Messer birgt, zwischen den Zähnen — so fühlt man, wie hier szenische Situation und mimische Bewegung zu Trägern lyrischer Wirkung, erdabrückender Märchenstimmung werden. Wenn der Spielmann zu dem scheidenden Fahrtgenossen sagt: „Es trifft sich, paß auf, daß wir noch irgends in der Welt aufeinanderlaufen, an einem Sommertag, auf einem Fleck Wiesengras" — so fühlt man, wie sich hier die sehnsüchtig weite, zagvorsichtig streifende Sprache der neuen Seele mit der Wirklichkeit vortäuschenden Härte des dramatischen Tons vermählt.*) Wenn der

*) Der künstlerische Zauber dieses wundervollen Satzes ruht nämlich einerseits in dem lässig aparten „irgends" und dem fast grotesk sinnlichen

dramatische Kampf sich in solchen Dialogstellen formt: „Laß mich hinaus! Rechtfertige dich vor den Wänden hier, du bist ihnen nicht gleichgiltiger als mir." „Ich lasse dich nicht." „Ich lasse dich." „Ich hänge mich an deinen Rock wie ein Kind." „So zieh ich den Rock aus und leg ihn über den Stuhl" — da fühlt man daß hier die sinnlich starken Bilder dramatischer Kampfkraft, wie sie etwa auch Eulenberg zu geben vermag, um einen leichten Ton reicher und weicher sind, daß die allzu scharfen Umrisse der Charakteristik in leisen Erschütterungen schwanken. Und was diese Erschütterung erzeugt, was mit einer süßen Traurigkeit und unverletzbarer Heiterkeit über dem äußern Geschehen des Dramas erzittert, das ist eben jene lyrische Kraft, deren leichte Schönheit die dramatische Schwere erlöst. Jene letzte Kraft, die unmittelbar ein vertrautes Verhältnis schafft zwischen Hörer und Dichter, ein Verhältnis ruhiger Hingabe, sichern Geführtseins, diese große Kraft, um die ein Talent wie Eulenberg vergeblich ringt, sie lebt in der Sprache des Dichters Schmidt-Bonn und gibt seinen noch schlechten Stücken einen heiligen Zauber. Die lyrische Grundkonzeption (denn um des schönen Spielmannsliedes willen ward dies Stück geschaffen!) befruchtet hier einen gleich echten dramatischen Instinkt.

Darum muß man viel von diesem Dichter hoffen, obschon sein zweites Stück nach erheblich größere Schwächen hat als das erste. Das rheinische Kleinstadtdrama „Die goldene Tür" ist zwar gleich stark in der lyrischen Grundströmung, die Menschen dieses wehmütigen Bildes im Biedermeierstil, diese vertrockneten Kontorleute, unter denen ein Fräulein Frühling jäh aufleuchtet und schnell vergeht, diese Menschen sind sogar schon etwas individueller gezeichnet als die Hauptfiguren der „Mutter Landstraße" — dafür aber tritt hier eine große Gefahr des Menschen Schmidt-Bonn noch stärker hervor als im ersten Stück: eine Neigung zum Sentimentalen — was für den Künstler sofort eine bedenkliche Neigung zum Theatralischen im übelsten Sinne des Wortes bedeutet. Wenn dem schändlichen Verführer des Fräulein Frühling grade im entscheidenden Moment sein kranker Junge entgegen läuft und so Umkehr und sittliche

„aufeinanderlaufen", die zugleich die Sprache der Wirklichkeit vortäuschen und sie doch wirksam steigern, andrerseits in den refrainartig abschließenden, gleichgebauten Prädikatsbestimmungen, die Ort und Zeit ganz unsicher allgemein, aber mit stark konkreten sinnlichen Farben malen und so das erregte Schwanken lyrischer Wirkung hervorbringen . . . Diese detaillierte Wortanalyse stehe einmal hier, um das Wunderbare der poetischen Leistung in ihre letzten erfaßbaren Elemente zu verfolgen. Das Wunder wird dadurch nicht geringer, unsre Erkenntnis vom Wesen des sprachkünstlerischen Prozesses aber ein wenig größer. — Dies den „idealistischen" Ästheten zur Notiz!

Erschütterung bewirkt — so ist das in seiner innerlichen und äußerlichen Zufälligkeit fast eine sudermännische Geberde. Und Züge dieser Art, in denen ein kräftiger Theaterinstinkt Wirkungen ernten möchte, die keine künstlerische Arbeit gesät hat, fehlen auch sonst nicht ganz bei Schmidt-Bonn und bilden die ernsteste Gefahr für die Zukunft dieses großen Talents.

An dem polar entgegengesetzten Punkte liegt die Gefahr des andern jungen Dichters, von dem hier zu reden ist. Emil Ludwig ist bisher mit dramatischen Gedichten hervorgetreten, denen gerade die breite volle Rundung zum theatralisch Wirksamen in fehlerhaftem Grade abgeht. Mit einer hitzigen Nervosität, die überhaupt diesen kulturell viel raffinierteren Künstler von Schmidt-Bonns breitgetragener Rheinländerart sehr unterscheidet, wirft Emil Ludwig Dialoge und Szenen hin, deren sprunghafte, treffende Aphorismenart den Leser manchmal entzückt, den Schauspieler aber, der das Wesentliche nur auf breit erbauter Lebensgrundlage geben kann, in jedem Falle zur Verzweiflung bringen würde. Wie Eulenberg nur Muskeln, so gibt dieser Autor oft nur Nerven — seinen Gestalten fehlt zum Leben das scheinbar Unwesentliche, die Fülle; seine Szenen, zu leicht zufrieden, die Ideen angeschlagen zu haben, versäumen oft, in Handlung und Dialog die breite Resonanz zu schaffen, die erst ein theatralisch wirksames Weiterschwingen ermöglicht. Im Detail aber zeigt dieser junge Künstler in vielleicht noch deutlicherem Grade als Schmidt-Bonn die Kraft zur Eingliederung des neuen Pathos in den dramatischen Kampfrhythmus und zur Überstrahlung szenisch starker bedeutsamer Situationen und Bewegungen durch eine lyrische Grundstimmung. In einigen erstaunlichen Einzelzügen offenbarte diese Gabe schon des Autors ersterschienenes Werk „Ein Friedloser", das im übrigen dramatisch nicht in Betracht kommt, weil es — in viel höherem Grade als „Mutter Landstraße" — klare Allegorien für symbolisches Leben gibt. (Ein Maler, der zwischen zwei weltenverschiedenen Frauen schwankt, dokumentiert dies dadurch, daß er auf einem See, an dessen beiden Ufern die beiden wohnen, hin und her fährt!) Viel beträchtlicher ist Ludwigs zweites Werk „Ein Untergang" (bei B. Cassirer, 1904): es ist der Ausgang Lorenzos di Medici, des unverwirrbaren Genießers, der seinen eigenen Untergang genießt. In der Unverwundbarkeit seines heroischen Epikuräertums ist dieser Lorenzo eigentlich ein antidramatischer Held — jeder Ansturm des Schicksals zerrollt zu seinen Füßen. Aber doch liegt Kampf in der Art, wie er sich seinen Standpunkt gegen die Verlockung fremder Leidenschaften sichert. Hier gibt der Dialog Ludwigs Momente von hoher dramatischer Kraft her, und wahrhaft bedeutend ist an dieser Dichtung die Kunst, mit der all diese zum Teil prachtvoll erfundenen Szenen und Situationen in das Licht der lyrischen Grundkonzeption getaucht sind. Die Ruhe des kühlen weißen Sonnenuntergangs

liegt ergreifend über der Szene. Am stärksten aber zeigt alle Gaben des Dichters ein der weitern Öffentlichkeit noch nicht vorgelegtes Werk, das nichts Geringeres als einen neuen „Oedipus" zu geben unternimmt. Das 1901 entstandene Werk ist noch nicht publiziert, weil es einem hervorragenden Komponisten der jüngern Generation als Textvorlage dienen soll. In seinen rein lyrischen und wieder sehr allegorischen Anfangsszenen ganz wohl zur Vertonung geeignet, wächst es gegen Ende zu so eminent psychologischer Kraft und Größe an, daß mir die Einordnung dieser Sprachkunst ins Gefüge einer („Musikdrama" hin und her) Oper recht problematisch erscheint. Der Dichter hat hier das letzte Zusammentreffen des Oedipus und der Jokaste nach der Enthüllung zu gestalten gewagt und dies ungeheure Unternehmen mit einer erstaunlichen Konkordanz szenischer Erfindung und sprachlicher Kraft durchgeführt. Es gibt hier Momente von wundervoll tiefer Bildlichkeit: „(Oedipus — wahnsinnig — hat die Pforte ausgehoben und steht nun auf der Schwelle, die Pforte schräg vor sich haltend, wie einen Schild:)

So reiß ich dich, Portal des Ehgemaches,
Du Pforte meines Glücks aus deinen Pfosten!
Du stürzst zu Boden, ausgerissene Schmach,
Und krachend kehrt das Eisen rück zur Erde!"

Noch ein andrer Augenblick, wo in tief dramatischer Weise die Bewegung den Sinn trägt, den die Worte verkünden:

„(Oedipus nimmt der Jokaste mit feierlicher Bewegung, halb wahnsinnig, halb hingerissen, den Gürtel ab, verläßt sie, ihn vor sich in den erhobenen Händen haltend:)

Willkommen mir, du Gürtelschloß der Liebe,
Du spitzige Wehr, wachsam um ihren Leib —
Noch einmal öffn' ich dich zu meiner Lust!
Und zitternd, so wie einst voll Ungeduld,
Zuckt meine Hand erwartend und beklommen.
Du goldne Spange, hinter dir liegt Licht!

(Er hat langsam den Reif geöffnet, in der Mitte gewahrt man zwei goldne Spitzen. Er senkt langsam die Spitzen in seine Augen —)"

Dies als karge Proben aus einem Stil, der diese ganze furchtbare Szene in gleich großen Zügen von Mimus und Sprache führt. Dieser unedierte Oedipus, der dem Mythos von der Mutter als Weib einen sinnbildlichen Wert für das tiefste Wesen der Erotik abzugewinnen trachtet, ist eine so starke Talentprobe, daß man viel von diesem Autor verlangen darf. Zunächst, daß er begreifen lerne, wie nicht die scharfe Ausprägung des Wesentlichen in köstlichen Einzelmomenten, sondern der breit aufsteigende Zug planvoll aus der Fülle geförderter Akte das vollebendige Bühnenwerk entstehen läßt. Julius Bab.

Vom moralischen Problem des Schauspielers.

I.

Daß die moralische Persönlichkeit des Schauspielers von den verschiedensten Völkern in frühern Zeiten, bis an die Schwelle unsres Zeitalters, verworfen ward, diese Tatsache muß für den künstlerischen Menschen von einer niederdrückenden, ja unheimlich beklemmenden Gewalt sein. Man halte sich nur vor: die Ausübung einer Kunst — der lauterste Eifer, die innerste Gewißheit der Berufung, die stärkste Macht über die Gemüter vermochten daran nichts zu ändern — ein künstlerischer Beruf macht, ohne persönliche Verfehlung, „ehr- und rechtlos." Er schließt zu Zeiten von der Gemeinschaft der Gläubigen aus — bis ins achtzehnte Jahrhundert verweigert die protestantische Kirche der inhonesta professio den Genuß des Sakraments und das ehrliche Begräbnis. Er bewirkt nicht nur gesellschaftliche Ächtung und politische Rechtlosigkeit — der Komödiant entbehrt auch, dem Landstreicher, dem Kuppler, der Dirne, dem Henker gleichgestellt, die wichtigste prozessuale Waffe, den Kern des Rechtsschutzes: angeklagt, vor dem Zivil- oder Kriminalrichter, hatte der „Ehrlose" nicht das jedem Freien zustehende Recht zum Selbst- oder Reinigungseide, ja er galt überhaupt, auch als Zeuge, als ein von vornherein Unglaubwürdiger und Anrüchiger, für unfähig zum Eide. Der Künstler zum Paria, zum aus der Gemeinschaft Verstoßenen herabgewürdigt: ist diese Erscheinung, die, beiläufig bemerkt, im alten Rom ganz die nämliche war, nicht sehr geeignet, über das innere Verhältniß der Gesellschaft nicht bloß zum Schauspieler, sondern zum Künstler überhaupt aufzuklären, der ihr vielleicht immer im Grunde ein Fragezeichen, ein Gegenstand des Mißtrauens bleibt? Man denke daran, daß in der volkstümlichen Ansicht der Schauspieler noch immer der Künstler an sich ist. Und welche Abgründe von Leiden in der Seele des Künsters müßten sich bei einer geschichtlichen Betrachtung dieses Verhältnisses auftun, wieviel verletzter Stolz, sich aufbäumender und zähneknirschender Trotz! Wieviel müde Einsamkeit, qualvolles Irrewerden an sich, wieviel Selbstverachtung und böses Gewissen! Aber auch wie viele Überwindungen und damit ein allmähliches Werden und Erstarken des Selbstbewußtseins des Künstlers! Und man beruhige sich nicht damit, daß die ganze Frage für uns doch nur antiquarisches Interesse habe. Das Problem dünkt mich noch immer „aktuell" genug. Denn es wäre ein höchst leichtfertiger Irrtum, zu glauben, jene Wertung des Schauspielers sei heute vollständig überwunden oder höchstens als belangloses Überlebsel aus abgetaner Beschränktheit noch vorhanden. Sie ist ebenso wenig verschwunden, wie etwa der Judenhaß mit der

Emanzipation der Juden aufgehört hat. Trotz gesellschaftlicher Gleichstellung, inmitten einer demokratisch nivellierten Gesellschaft, bei aller äußern Ehrung einzelner Berühmtheiten, bei aller Anerkennung und Geltung der Schauspielkunst! Wer durch die täuschenden Hüllen hindurchsieht, der gewahrt, wie auf dem Grund ein gutes Stück des alten Mißtrauens, der alten Minderwertung liegen geblieben ist. Nur die Brutalität der Ablehnung hat aufgehört; sie ist feiner, geistiger geworden, ja sie ist sogar in die höchsten Regionen kulturphilosophischen und ästhetischen Denkens vorgedrungen; aber sie trifft in dieser Form vielleicht am empfindlichsten, denn „die kleinste Kluft ist am schwersten zu überbrücken." Und es kann sehr nachdenklich stimmen, wenn eine Zeit wie die unsrige, mit dem guten Willen ausgerüstet, alte „historische" Gegensätze auszulöschen, es doch nicht ganz vermocht hat. Deutet dieses Mißlingen vielleicht auf innere, schwieriger zu versöhnende Trennungen hin, die alle formale Gleichstellung noch nicht zudecken konnte?

Sagt man von jemand, um sein Verhalten zu kennzeichnen, er sei ein Schauspieler, ein Komödiant, er spiele stets Komödie, so meint man damit noch immer etwas Verächtliches: man sagt damit von dem Besprochenen aus, daß er als Charakter unzuverlässig und schwankend, lügnerisch, unecht und unehrlich sei. Daß er ein Mensch sei ohne Schwergewicht und Festigkeit, unfähig, einer Person oder einer Sache wahrhaft zu dienen, nur um das eigene liebe Ich und dessen wirkungsvolle Geltendmachung besorgt. Einer, der mehr aus sich machen will, als er ist, der, selbst leer, sich mit einem entlehnten Inhalt füllt. Einer, der aus Gründen der Eitelkeit oder des Eigennutzes andres bekennt, als er innerlich glaubt, Gefühle vorheuchelt, einen Schein voräfft, eine Maske vors Gesicht hält, die sein wahres Wesen verberge. Ein Mensch, der „wirken" will um jeden Preis, der alles, auch die höchsten Dinge, gewissenlos diesem Zweck opfert. Nun ist freilich der Sprachgebrauch kein unbedingt zuverlässiger Führer, wie etwa das Wort „Pfaffe" beweist, dessen beleidigender Sinn heute wohl kaum, nach dem Gefühl der Mehrzahl, den ganzen Priesterstand treffen kann. Aber es scheint mir doch nicht zweifelhaft, daß noch immer die meisten Menschen, heimlich oder offen, bewußt oder unbewußt, den Charakter des Schauspielers in ähnlicher Weise empfinden. Urteilt doch selbst Nietzsche im Sinne dieser Meinung, wenn er gegen Richard Wagner als schwersten Vorwurf erhebt, er bedeute die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik und damit eine Verfälschung dieser. „Der Musiker wird jetzt zum Schauspieler, seine Kunst entwickelt sich immer mehr als ein Talent zu lügen." „Man ist Schauspieler damit, daß man eine Einsicht vor dem Rest der Menschen voraus hat: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. Der Satz ist von Talma formuliert und enthält die ganze Psychologie des Schauspielers; er enthält — zweifeln wir nicht

daran — auch dessen Moral.“ Ja, Nietzsche versieht sogar ganze Kulturen und Geschichtsepochen mit dem Kennzeichen „schauspielerisch“ als einem negativen Vorzeichen. Wobei ich in diesem Zusammenhang mich nur mit dem Hinweis begnügen muß, daß bei Nietzsche die moralische mit einer ästhetischen Minderwertung innig verknüpft erscheint; denn eine Kunst, die blos ein Talent zu lügen ist, kann auch als Kunst nicht viel bedeuten. In der populären Meinung wird man freilich im Gegensatz dazu die merkwürdige Gabelung ethischer und ästhetischer Wertung bemerken: daß der Schauspieler als Künstler aufs höchste geschätzt wird, daß seine Kunst die volkstümlichste, beglückendste und erregendste ist, und daß dennoch die notwendigen seelischen Voraussetzungen seiner Künstlerschaft ihn als Menschen fragwürdig machen. Auf der einen Seite verleiht man dem Tun des Schauspielers den Adel und die Würde einer Kunst — und es kann nicht fehlen, daß diese Auszeichnung den Träger dieses Tuns selbst erhöht und auszeichnet — auf der andern Seite ist man geneigt, mit dem Begriff „Schauspieler“ etwas moralisch Erniedrigendes zu verbinden, mit der einen Hand so wieder nehmend, was man mit der andern gegeben hat.

Betrachten wir einmal die Gründe dieses Verhaltens. Wie spiegelt sich der Schauspieler in der Seele des mehr moralisch als ästhetisch Orientierten? Muß es auf diesen nicht unheimlich wirken, daß ein Mensch imstande ist, gleichsam auf Kommando jegliches Gefühl zu äußern, vielleicht gar zu empfinden, ohne einen wirklichen hervorrufenden Anlaß? Eben stand er noch scherzend hinter der Szene, und auf das Stichwort kommt er in wütendem Affekt herausgestürzt. Er kann lachen und weinen, jubeln und wehklagen, toben und milde sein, ohne wirklichen Grund. Ist einem Menschen, der dieses kann, zu trauen? Wenn er einer Empfindung sichtbaren Ausdruck gibt, ist es gespielt oder nicht? Empfindet er überhaupt noch? Muß nicht in einem Menschen, der immerfort Gefühle darstellt, der sein eigenes Gefühl beobachten muß, um es später darstellen zu können, muß da nicht alle Echtheit und Unmittelbarkeit des Empfindens durch diesen Mißbrauch verloren gehen? Und ferner: der Schauspieler, dort oben auf der Bühne, kann die verschiedensten Gestalten annehmen. Gestern sah ich ihn als Schurken, heute sehe ich ihn als Heiligen. Bald ist er ein Narr und bald ein Weiser. Einmal ganz Würde, Strenge und Ernst, ein andermal ein possenhafter Wegwurf von Hanswurst. Diesmal ein Einfach-Schlichter, das nächste Mal ein rätselhaft Zusammengesetzter. Welche von diesen Gestalten enthüllt sein wahres Wesen? Ist, wie er sich im Leben gibt, wie ich ihn kenne aus dem Verkehr des Tages, ist dieses seine Wahrheit oder auch nur Maske und Schein? Und am Ende ist an dem Kerl überhaupt nichts Wahres? Sondern sein Wesen ist eben, keines zu haben und immer nur Fremdes nachzuäffen, zu borgen und sich damit zu behängen? Wie kann sich ein

Charakter ausbilden, bei einer seelischen Disposition von so labiler Art, die nur darauf gerichtet ist, alle Arten von Charakteren nachzuahmen? Daß solche Vorstellungen einen wichtigen Grund des Mißtrauens und der Minderwertung bilden, namentlich der Widerwille gegen den Mißbrauch der Empfindungen oder ihres sichtbaren Ausdrucks, dafür mag ein Zeugnis aus den ersten Zeiten der Kirche, denen das Schauspielerwesen besonders verhaßt war, dienen. Es rührt von dem finstern Sittenprediger, dem assyrischen Asketen Tatian her: „Ich habe einen Mimen auftreten gesehen und habe seine Kunst bewundern müssen. Doch bei aller Bewunderung mußte ich denken: wie ist er doch innerlich ein ganz andrer! Und äußerlich lügt er uns etwas vor, das er nicht ist, da er sich einmal ganz geziert und weibisch verzärtelt (effeminiert) gibt, dann wieder die Augen rollt, seine Hände pathetisch hin und her wirft, mit maskiertem Gesichte rast, bald die Aphrodite, bald den Apollo darstellt. Dieser Mann ist ein Ankläger gegen alle Götter, eine Quintessenz des alten Aberglaubens, eine Travestie der glorreichen Heldentaten, ein Darsteller von Mordgeschichten, eine lebende Illustration des Ehebruches, eine förmliche Fundgrube jeglicher Tollheit, ein Großmeister für alle Weiblinge, die Zuflucht der Verbrecher; und ein solches Subjekt wird von allen gepriesen!" Deutlich ist hier zu erkennen, was gegen den Schauspieler einnimmt: es ist nicht blos die Vorstellung von ihm als geborenem Lügner und Sichversteller; es klingen noch andre tiefere Töne mit: einmal die Schmach, sich an einen unwürdigen Inhalt zu prostituieren; und dann wird es als frevelhaft empfunden, die besten, stärksten und tiefsten Gefühle ohne der Kraft ihres Ausdrucks entsprechenden Anlaß, nur zum Spiel zu mißbrauchen, zu profanieren,

Damit sind wir bei dem angelangt, was auch feinern Naturen, ja gerade ihnen, diese Kunstübung und ihre Träger abstoßend und niedrig erscheinen lassen kann. Es ist nicht bloß der gelegentliche schmachvolle Dienst an einen erbärmlichen oder zuchtlosen Inhalt, es ist mehr noch die seelische und körperliche Prostitution an einen anonymen Haufen. Schon das rein Körperliche, Verkleidung, Kostüm, Schminke, mag als Wegwurf der Persönlichkeit, als Herabwürdigung ihrer gelten. Vor allem das Berufsmäßige daran: denn in erhöhter Festesstimmung, im Übermut oder in feierlicher Ergriffenheit, wird Verkleidung und Maske als natürlich empfunden. „Es giebt vielleicht wenig Grauenhafteres für uns Laien der heutigen Zeit," schreibt Richard Wagner in seinem Brief über das Schauspielerwesen, „als einen Schauspieler vor dem Beginn einer Vorstellung in der Garderobe, wenn wir dort einen Freund aufsuchen, mit welchem wir kurz zuvor noch auf der Straße verkehrten. Am mindesten abschreckend wirken hier noch die grausamen alten und krüppelhaften Masken, wogegen die jugendlichen Helden und Liebhaber mit ihren falschen Locken, verführerisch gemalten Gesichtern und überzierlich

ausstaffierten Anzügen uns zu wahrhaftem Entsetzen bringen können." Kann schon die Verkleidung als beschämende Maskerade und Narrenspiel wirken, um wie viel beklemmender und unwürdiger mag erst die seelische Hingabe empfunden werden. Selbst die Angehörigen des Berufs — es sind freilich gewiß nicht die besten — sind oft nicht frei von solchen Instinkten. Es kommt garnicht so selten vor, daß Schauspielerinnen es nicht über sich bringen können, eine Dirne dirnenhaft zu spielen, auch wenn sie es gar wohl imstande wären, und dann erst recht nicht, wenn ihre persönliche Lebensführung garnicht weit davon entfernt ist. Wie es beispielsweise auch Schauspieler gibt, welche sich eine Figur darzustellen weigern, die im Stücke mit Fußtritten oder Prügeln bedacht wird. Namentlich das Erotische kommt hier sehr in Betracht: die Darstellung einer Liebesleidenschaft, eines brünstigen Begehrens gar durch eine Frau vor einer großen Menge kann als eine große Unkeuschheit empfunden werden, nicht minder gut dargestellte Künste der Koketterie und Verführung. Das gilt von allen Dingen erotischer Intimität, deren Ausdruck Sitte, Zartgefühl und Scham vor Zeugen zu verbergen gebietet, und die hier sich frei und offen vor einer Menge preisgeben. Und so erscheint überhaupt jede Rolle leidenschaftlicher Natur als ein Akt seelischer Selbstentblößung. Das Heimlichste, Verschlossenste, Tiefste kommt oder scheint zum Vorschein zu kommen, das Stolze und Herrliche wie das Gemeine, Kranke, Mißgestalte und Verkehrte, das sonst in weisen Schranken Gehaltene, mit vorsichtigen Schleiern Verdeckte — denn wo ist der Mensch, der nichts zu verbergen hätte? Muß der Schauspieler — die Frage drängt sich auf — nicht auch als Mensch von dieser Schamlosigkeit sein? Hat er nicht auch im Leben diese gesteigerte Reizempfindlichkeit, diese Unfähigkeit, nicht zu reagieren, diesen Mangel an Zucht und Selbstbeherrschung? Empfindet es doch der Schauspieler an unlustigen Abenden selbst als schmählich, daß eine „Pflicht" ihn zwingt, seine Seele nackt zu zeigen und seinen Leib in ein Narrenkleid zu stecken! Um so begreiflicher, daß der mehr moralisch als ästhetisch gerichtete Laie ihn in diesem Lichte erblickt. Und wenn er ein so Beschaffener ist, Scheu, Rücksichten und Ehrfurcht, die die Gemeinschaft fordert, nicht achtend, den Impulsen und jeglichem Affekt ein sklavischer Diener und Bekenner: fühlt sich diese nicht im Recht, wenn sie ihn als gesellschaftswidriges Element sich sanft oder rauh vom Leibe hält? Der Verurteilung der Schamlosigkeit liegt freilich, beiläufig bemerkt, die Vorstellung zu Grunde, der Schauspieler fühle sich mit seiner Rolle eins, lüge sie also nicht vor — dennoch ist es wohl häufig der Fall, daß der Schauspieler gerichtet wird, weil er lügt und weil er unkeusch sei, obgleich dies nicht vereinbar. Aber es gibt noch viel schlimmere Widersprüche, die in der menschlichen Seele einträchtig nebeneinander wohnen können. Dr. Emil Geyer.

Das Theatermuseum.

Ein Theatermuseum soll in Berlin geschaffen werden. Der Redakteur der „Deutschen Bühnengenossenschaft", Georg Richard Kruse, hat die Anregung gegeben, ein Komitee die Ausführung des Plans in die Hand genommen, im Lessinghaus wird die Sammlung untergebracht werden. Weiteres ist bis jetzt über das Unternehmen nicht bekannt geworden, denn die wirkenden Faktoren wollen zunächst in aller Stille zu einem faßbaren materiellen Ergebnis kommen, bevor sie der Öffentlichkeit die Grundzüge ihres Plans vorlegen. Den Plan an sich wird jeder willkommen heißen, der Interesse an Theaterdingen nimmt, und wer sich jemals mit bühnengeschichtlichen Studien befaßt hat, der wird mit mir der Ansicht sein, daß sogar ein dringendes wissenschaftliches Bedürfnis für eine solche Gründung vorliegt.

Es fragt sich nur, in welcher Weise die löbliche Idee zur Ausführung gebracht werden soll. Denn vielerlei Wege stehen offen. Das Theatermuseum kann — und daran denkt der Laie wohl zunächst — eine Erinnerungsstätte und Ruhmeshalle für verstorbene Bühnengrößen sein, ein Kuriositätenkabinett, das neben den Bildnissen der Gefeierten die Trophäen ihrer Siege und sinnige Reliquien enthält. Etwa in der Art der Geistinger- und Gallmeyer-Nischen der wiener theatergeschichtlichen Ausstellung von 1892, wo man neben anderm Kranzschleifen, Briefmappen, Kaffeetassen und Schreibfedern verehrend bewundern konnte. Oder es kann eine reichhaltigere Schausammlung sein, die solche Zeugnisse der theatergeschichtlichen Entwicklung enthält, die für die Menge des Publikums interessant und lehrreich sind. Oder man kann schließlich auch die Gründung eines wissenschaftlichen Instituts im Auge haben, dessen Sammlungen vor allem den Zwecken bühnengeschichtlicher Forschung dienen sollen. Wie Herr G. R. Kruse mir mitteilt, wird das berliner Unternehmen „keine wesentliche Lücke" enthalten und nach seiner Durchführung „alle Wünsche der Forscher auf dem Gebiet der Theatergeschichte" befriedigen. Es soll also eine Anstalt mit wissenschaftlicher Grundlage werden, an die man die höchsten Anforderungen stellen darf.

Betrachten wir einmal, von dieser Voraussetzung ausgehend, die sich darbietenden Möglichkeiten. Was zunächst die äußere Gestalt anbetrifft, so könnte und müßte meines Erachtens die Organisation unsrer naturwissenschaftlichen Museen als Vorbild dienen, die bekanntlich die strenge Teilung in kleine orientierende Schausammlungen für das Publikum und in größere „esoterische" Magazine für die Fachgelehrten mit Erfolg durchgeführt haben. Die Vorteile dieser Scheidung liegen so klar auf der Hand, daß sie keiner besondern Erklärung bedürfen. Das Magazin kann alles aufnehmen, was aus wissenschaftlichen Gründen der Sammlung einverleibt werden muß, ohne zugleich in seiner Gesamtheit für die

Masse des Publikums ein besonderes Interesse zu haben. Und zwar wird man gut tun, bei der Aufnahme der Sammelobjekte von Anfang an die Grenzen möglichst weit zu ziehen. Sogar eine streng ausschließende Beschränkung auf das nationale deutsche Theater würde mir nicht ratsam erscheinen. Gerade unsere Bühnenkunst ist in allen ihren Entwicklungsphasen vom Ausland so stark beeinflußt worden, daß beispielsweise das italienische, englische, französische und auch das antike Theaterwesen aus dem Plan des Theatermuseums nicht ganz ausgeschlossen werden darf. Ich erinnere nur daran, welche Bedeutung die Typen der italienischen commedia dell'arte, die englischen Komödianten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die Shakespearebühne und die Operndekorationen der italienischen Spätrenaissance für die Gestaltung des deutschen Theaters gehabt haben. Natürlich wird das Hauptgewicht immer auf die nationalen Erscheinungen gelegt werden müssen, und das Ausland brauchte nur soweit herangezogen zu werden, wie für das Verständnis jener dienlich und notwendig ist.

Die Gruppierung des Materials ergibt sich von selbst aus der naturgemäßen Dreiteilung: Theater, Ensemble, Drama. Die Anordnung müßte in der Hauptsache nach chronologischen Gesichtspunkten erfolgen, ohne gelegentliche Abweichungen auszuschließen. Den möglichen Inhalt der einzelnen Gruppen im Detail auszuführen, kann natürlich nicht meine Absicht sein. Alles, was mit dem Theatergebäude zusammenhängt, das Äußere und Innere der Schauspielhäuser, die Zuschauerräume, Zuschauersitze, Garderoben und Foyers, die Bühnen und Bühneneinrichtungen von den primitiven Schaustätten der mittelalterlichen geistlichen Spiele, den „Fastelabendsburgen", den „Brüggen", den Podien und „Hütten" der englischen Komödianten bis zu den modernsten Errungenschaften des Asphaleiasystems und der Drehbühne, die Geheimnisse des Schnürbodens und der Versenkung, alle Arten von Bühnenmaschinen und -dekorationen, die Beleuchtungseinrichtungen und die Sicherungen gegen Feuer und Unfälle: alles dies und noch einiges andre könnte, teils in Natura, teils in plastischen Modellen, teils in bildlicher Reproduktion oder Rekonstruktion, den reichen Inhalt der ersten Gruppe bilden, bei deren Zusammensetzung auch das Marionettentheater nicht zu vergessen wäre. Die zweite Abteilung würde dann neben den Porträts der Schauspieler und Bühnenleiter Zusammenstellungen von Theaterkostümen, Figurinen, Perrücken und Masken enthalten. Daran müßte sich eine Sammlung von grammophonischen Walzen anschließen. Ich unterschätze das Dutzend Gründe, das gegen diese Forderung anzuführen wäre, keineswegs und gebe mich in Hinsicht auf die Dürftigkeit und Unvollkommenheit des heutigen Phonographen keinen optimistischen Täuschungen hin. Trotzdem: wie wertvoll würde es für den Theaterhistoriker unserer Tage sein, wenn ihm beispielsweise von einem Ekhof, einem Schröder,

einem Ludwig Devrient auch nur wenige karge Bruchstücke eines Monologs oder einer charakteristischen Dialogstelle auf diesem Wege erhalten wären! Um wieviel plastischer und farbenreicher würden seiner nachschaffenden Phantasie die Bilder jener Großen erscheinen, von deren künstlerischer Art er sich heute trotz der eingehenden Schilderungen begeisterter Zeitgenossen kaum einen matten Begriff zu bilden vermag. Die Gründung eines möglichst umfassenden grammophonischen Archivs halte ich danach unter allen Umständen für eine der wichtigsten Aufgaben des Theatermuseums. Die dritte, alle auf das Drama bezügliche, sowie sonstige schriftliche Dokumente enthaltende Abteilung würde sich im großen und und ganzen als eine Bibliothek darstellen. Die Texte von Theaterstücken, und zwar namentlich von solchen, die nicht in die Literaturgeschichte übergegangen sind oder überzugehen Aussicht haben, die aber als erfolgreiche Repertoirestücke für den Geschmack ihres Publikums und das Kulturniveau ihrer Zeit charakteristisch sind, wären hier aufzunehmen. Wer die Erfahrung gemacht hat, wie schwer solche von den öffentlichen Bibliotheken meist ausgeschlossenen, dem Theaterforscher aber unentbehrlichen Texte oft schon nach wenigen Jahrzehnten aufzutreiben sind, der wird von der Notwendigkeit dieser Sammlung überzeugt sein. Theaterzettel, Ankündigungen von Vorstellungen, Schauspielerkontrakte, Theaterbillets, Kritiken u. a. m. würden diese Abteilung vervollständigen. Ob ihr schließlich noch eine regelrechte Bibliothek von bühnenwissenschaftlichen Werken anzugliedern sei, mag zweifelhaft erscheinen. Als Gegengrund kann man anführen, daß sich durch eine solche mit der Idee des Ganzen nicht notwendig zusammenhängende Erweiterung des Planes die Verwaltung des Museums allzu schwierig gestalten würde. Andrerseits aber wäre zu berücksichtigen, daß eine einigermaßen vollständige theaterwissenschaftliche Bibliothek heute mit verhältnismäßig geringen Mitteln zusammengebracht werden könnte, während dies in absehbarer Zeit wahrscheinlich überhaupt nicht mehr oder doch nur bei einem unvergleichlich größern Kostenaufwand möglich sein wird. Die tatkräftige Beteiligung an bühnengeschichtlichen Forschungen wächst eben von Jahr zu Jahr, und das jetzt noch in Menge auf dem Büchermarkt vorhandene Material dürfte bald in einigen Dutzend Privatbibliotheken begraben sein.

Aus den Vorräten des Magazins und etwa auch der Bibliothek wäre sodann die Schausammlung zusammenzustellen, die neben einer ständigen wenn irgend möglich auch wechselnde Ausstellungen enthalten müßte. In diesen — ich denke dabei an die regelmäßigen Sonderausstellungen im Oberlichtsal unseres Kunstgewerbemuseums — könnten von Zeit zu Zeit Kollektionen zusammengestellt werden, die das Publikum über die Entwicklung oder den heutigen Stand einzelner wichtiger Zweige des Theaterwesens orientieren; etwa in Bezug auf das Kostüm, die Dekoration, die äußere Bühnenform, den Theaterzettel u. s. w. Diese Sonder-

ausstellungen würden dem Museum vor allem den Vorteil bringen, daß das Interesse des Publikums an dem Unternehmen immer aufs neue geweckt wird.

Wenn ich nicht fürchten müßte, in meinen Wünschen und Hoffnungen allzu ausschweifend zu erscheinen, so würde ich schließlich noch im Rahmen des Museums die gelegentliche Veranstaltung von Aufführungen älterer auf dem heutigen Theater nicht mehr lebensfähiger Bühnenwerke im charakteristischen Stil ihrer Zeit befürworten. Zunächst freilich gilt es, die organisatorische Basis zu schaffen und soviel Material zusammenzubringen, daß die Gründung und Eröffnung des Museums überhaupt möglich wird. Hoffen wir, daß die Männer, die am Werke sind, den rechten Weg und auf diesem Wege die notwendige Unterstützung finden

Dr. John Schikowski.

Prolog.

(Zur Eröffnung des düsseldorfer „Schauspielhauses“).

Bereit ist alles. Festlich steht das Haus.
Ihr wartet offnen Augs auf unser Spiel,
Bald klingt das erste Wort zu euch hinaus —
Was spricht, verspricht da ein Prolog noch viel?
Leicht ists, am Festtag große Worte sagen,
Doch schwer, sie halten in den Werkeltagen.
Ihr müßt uns helfen! Wenn der Tag verblaßt
Und jedem seine Last vom Rücken fällt,
Dann laden wir euch bei der Kunst zu Gast
Und locken euch in eine andre Welt.
Ihr sollt euch selbst im bunten Bilde sehen
Und lächelnd oder weinend euch verstehen.
Die Bühne hält euch euern Spiegel vor
Und löst des Lebens Qual in leichtes Spiel;
Aufatmend blickst du dann von dir empor
Und fühlst, was Zufall an dir ist und Ziel,
Hörst dich aufwühlen und dich wieder schlichten:
Nach ihrer Bühne ist die Zeit zu richten.
Bleibt uns getreu! Ihr spielt die Zukunft mit,
Ihr müßt uns helfen. Kommt, so oft ihr wollt!
Ihr müßt bewahren, was die Kunst erstritt,
So habt ihr euerm Leben Dank gezollt.
Dem Besten woll'n wir zu gefallen streben:
Die Hand drauf! So mag sich der Vorhang heben.

Herbert Eulenberg.

Rundschau.

Der achtzigjährige Haase. Unter der Erde schon liegt jene Zeit, deren repräsentativer Schauspieler Friedrich Haase gewesen ist. Unter der Erde lag sie schon lange, als Haase vor zehn Jahren im Schauspielhause zwei volle Monate hindurch einen höchst geräuschvollen Abschied nahm. Damals war der rechte Augenblick, die künstlerische Unterbilanz dieses dauerhaften Lebens zu ziehen. Heute läge es nahe, einen Virtuosen einen Virtuosen sein, alte und neue Schauspielkunst auf sich beruhen zu lassen und einem wunderschönen, unerhört rüstigen alten Herrn freudig und im voraus neidisch dazu zu gratulieren, daß er noch atmet im rosigen Licht.

Es geht nicht. Es ginge, wenn sich die andern damit begnügten. Sie aber vollführen seit Tagen, seit Wochen einen lästigen Lärm, fabeln von dem größten deutschen Schauspieler des neunzehnten Jahrhunderts, von der leuchtendsten Zierde seines Standes, bedichten, photographieren und interviewen diese Zierde, verewigen die Weisheitssprüchel der Zierde über Ibsen und Hauptmann — kurzum: sie stiften, wie immer, Verwirrung. Da muß denn doch irgendwo auch die Wahrheit zu ihrem Recht kommen. Sie lautet, viel weniger volltönend als die Lüge: daß Friedrich Haase an und für sich ein häufig amüsanter Episodenspieler, in seiner Machtstellung aber ein Feind der echten Schauspielkunst und ein Verderber des literarischen Geschmacks gewesen ist.

Geburtsort und Erziehung haben hier wirklich einmal Wesen und Weg eines Künstlers bestimmt. Haase ist nicht nur in der Atmosphäre des berliner Hofes aufgewachsen, sondern gleich im königlichen Schlosse geboren. Vater: Kammerdiener. Taufpate: Friedrich Wilhelm der Vierte. Lehrer: Ludwig Tieck. Tieck bleibt am unwirksamsten. Entscheidender ist das Hofmilieu. Es giebt vollendete Umgangsformen und zwingt zur elegantesten Hülle. Haase wird früh ein Modespiegel, wie später Sonnenthal in Wien, wie heute Le Bargy in Paris. Auch die körperlichen Mittel können nicht blendender sein: das feinste Profil, die geschmeidigste Gestalt, die ritterlichste Haltung, die schmalsten Lippen, die blaublütigsten Hände. Dazu findet sich das Rollenfach von selbst. Es ist, in den verschiedensten Abschattungen, ein einziger Typus: der abenteuernde Aristokrat, der verschmitzte, glatte Diplomat, der blasierte Chevalier, der lüsterne Hagestolz von vornehmer Abkunft, der geckenhaft verlotternde Dümmling. Dieser Typus wird Haases Domäne, nachdem seine untiefen Anlagen und seine aufs Äußerlichste gehenden Absichten ihn am berliner Hof-Theater neben Dessoir und Döring unmöglich gemacht und abgeklärte Männer wie Gubitz und Rötscher, die kritischen Mächte des vor- und des nachmärzlichen Berlins, fast zur Verrohtheit aufgereizt habeu. In diesen Typus fallen Figuren wie der furchtbar traurige und furchtbar radebrechende Königsleutnant, wie der ausgemergelte Klingsberg und der behagliche Rocheferrier in der „Partie Piquet". Mit diesen drei Rollen und ein paar ähnlichen, die alle durch mühsam ersonnene und geschickt aufgesetzte Nuancen von einander abgehoben wurden, ist Friedrich Haase ein halbes Jahrhundert durch die alte und die neue Welt ge-

zogen, nichts in Ehren haltend als „die Dramaturgie des Kassenrapports und des Eisenbahnfahrplans“ — um ein hübsches Wort von Martersteig zu gebrauchen. Wer sich ein ungefähres Bild machen will, wie Haase diese Rollen gespielt, was er überhaupt gekonnt hat, der sehe jetzt Bassermann in „Benignens Erlebnis“. Wer wissen will, was er nicht gekonnt hat, der sehe Bassermann in andern Rollen, als Traumulus, als Sala und als Volksfeind. Es ist schwer abzustreiten, daß hier erst die große Schauspielkunst beginnt, und daß Haase immer im Vorhof geblieben ist.

Zum großen Schauspieler haben ihm so ziemlich alle Eigenschaften gefehlt. Er hatte keine Leidenschaft, keinen Humor, keine Naivität und keine Phantasie. Er konnte kein Herzeleid, keinen Übermut und keine Liebe ausdrücken. Diese äußerlich reich bemittelte war eine innerlich arme Natur. Wenn es Sache der Schauspielkunst ist, die Seele in den Körper zu treiben, dann war er eigentlich kein Schauspieler. Denn von Seele hat er nie etwas spüren lassen. So blieb der Körper. Und in der Beherrschung des Körpers hatte er es allerdings weit gebracht. Er spielte mit allen Vieren! Mit Schultern, Armen, Hüften und Waden. Wenn es schicklich gewesen wäre, barfuß zu kommen, hätte er auch mit den Zehen gespielt. Was er sich da entgehen lassen mußte, kam dem vierten Finger der linken Hand zu gute, der nun umso öfter und umso lieber kratzend über den Tisch fuhr. Solcher drolligen Künste waren noch mehr: ein hochgezogenes Husten, Krähen und Krächzen, ein Quetschen, Quietschen, Gurgeln und Durcheinanderkollern der Vokale. Mit diesen Künsten wurde Shylock, Richard der Dritte, König Philipp und — Hamlet in gemäßigter Form ebenso liebevoll bedacht wie die Wachsfiguren von Raupach, Kotzebue, Benedix und Gutzkow. Die gute Schauspielkunst bemüht sich, noch aus Virtuosenstücken Naturgebilde zu machen; Friedrich Haases Kunst war immer bemüht, selbst aus dichterischen Naturgebilden Virtuoseneffekte zu schlagen. Die Schauspielkunst, die wieder Dialogkunst, Ensemblekunst werden wollte, nachdem sie zur Monologkunst wandernder Sterne herabgesunken war, hat ein Mann wie Haase zu lange und zu mächtig aufgehalten, als daß wir an seinem achtzigsten Geburtstag auch den Künstler, nicht bloß den unerhört rüstigen alten Herrn zu feiern hätten.

Ist er denn aber wirklich schon oder erst achtzig? Man kennt Baumeisters Antwort auf die Frage, wie alt Sonnenthal sei: „Bis vierzig waren wir gleich alt; dann hab ich ihn verloren.“ Im Gegensatz zu den Schauspielern, die langsamer altern als ihre Altersgenossen, liebt es Haase, schneller und immer schneller zu altern. Im Jahre 1881 gab er an, 1829 geboren zu sein. 1896 bekannte er sich plötzlich zu 1826 und 1905 noch plötzlicher zu 1825. Es wäre böswillig, anzunehmen, daß er das getan hat, weil er die Feier des siebzigsten und des achtzigsten Geburtstags nicht erwarten konnte. Immerhin darf man danach darauf gefaßt sein, daß er anno 1913 das Geburtsjahr Hebbels und Wagners zu dem seinigen machen wird: denn ganz anders als ein Neunzigjähriger wird nun doch einmal ein Hundertjähriger gefeiert.

S. J.

Metropol-Theater. Ich bin im „Metropol-Theater“ gewesen, und da gebietet zunächst die Ehrlichkeit, zu konstatieren, daß ich mich (abseits

aller kritischen Erwägungen) sehr gut unterhalten habe. Sodann ist zu sagen, daß die kritischen Erwägungen, die nachkommen, durchaus nicht rein negativer Natur sind.

Das berliner Publikum hat sich im Metropoltheater eine neue Form szenischer Genüsse geschaffen. Eine neue Form: denn diese „Jahresrevue", diese lose Verknüpfung humoristisch behandelter Aktualitäten, die ganz auf den Schein von „Handlung", von psychologisch und äußerlich begründeter Folge der Geschehnisse verzichtet — dies ist eine neue Form und zwar im stilistischen Sinne eine viel reinlichere als die mit Ballet und Sensationswitzen überschüttete Posse. Ja, ich persönlich fühle mich bei dieser ehrlichen Amüseurkraft wohler als bei Sudermannschen „Trauer-" und Blumenthalschen „Lustspielen" — eben der Ehrlichkeit wegen. Und diese neue Form ist eine Schöpfung des berliner Publikums: denn auf dem Wege über die Trikotposse hat dies Publikum durch seinen einseitig konzentrierten Beifall an Operette, Volksstück, Posse diejenige Auslese vollbracht, die für den folgsamen Autor und Direktor nichts übrig gelassen hat als eben das, was das Metropoltheater jetzt bietet. Daß kein Einzelner, sondern wirklich das Publikum hier Autor ist, das hat Vorteile und Nachteile zugleich im Gefolge: einmal muß dies neue Produkt, als etwas organisch Gewachsenes, einen so entschiedenen Geschmack bekunden, d. h. einen so einheitlichen „Stil" haben, wie es bei diesen szenischen Witzblättern tatsächlich der Fall ist — dann aber muß dies Produkt so schlecht sein, wie der Geschmack des berliner Publikums und wohl jeder von keinem überlegenen Geist geleiteten Masse. Da liegt es! Die im Metropoltheater gefundene Form scheint mir höchst wertvoll; die Bühne als ein fröhliches Volksgericht auch über die kleinen Aktualitäten des öffentlichen Lebens, ein „Simplizissimus" auf dem Theater: das wäre ein sehr wünschenswertes Ziel, ja eine sozial wahrhaft bedeutende Sache! Aber was man bis jetzt bietet, das ist nicht „Simplizissimus", das ist kaum „Dorfbarbier."

Kein andrer Geist leitet dieses Stück als der Wunsch, allen zu gefallen — Lokalanzeiger-Geist. Der demokratische Bürger soll auf die Kosten kommen, aber auch der loyale Beamte; die Frauenrechtlerin, aber auch die „deutsche Hausfrau"; der „Secessionist", aber auch der Schillerianer — man will allen gefallen. Und das ist schlimm. Das nimmt allem den mutigen Elan einer Persönlichkeit, die einheitliche Frechheit. Es wäre ästhetisch und schließlich auch kulturell fast gleich, ob ein Ultrakonservativer oder ein Revolutionär dies szenische Witzblatt redigierte — nur Ultra müßte er sein, frechverwegner Parteigänger, ein Temperament. Aristophanes war stockreaktionär .... Und da liegt das Ziel! Die großen Komödien des Aristophanes hat man mit Fug die Witzblätter der Antike genannt: die im Metropol-Theater entstandene Form kann Ausgangspunkt einer neuen satirischer Bühnenkunst großen Stils werden — wenn ein großes Temperament darüber kommt.

Einstweilen aber schreibt der Geschmack des berliner Publikums souverän durch Herrn Freund diese Stücke und verdirbt etwa so echt aristophanische und gar nicht unwitzig angefaßte Motive, wie die Szene im Himmel, durch einen Zusatz ranziger Sentimentalität. Dennoch gelingt einzelnes schon ganz famos: die Ruhstratsatire, das Hiberniaduett, das Auftreten von Riccaut-Delcassé, der festliche Einzugsschlächter zu Pferde, die Elgaparodie mit den urkomischen Klosterchören — das sind alles schon recht gute Dinge. Bausteine

für Besseres. Am meisten dämmern einem freilich die Möglichkeiten dieser Kunstart auf, wenn auf der Bühne der Künstler Josef Giampietro, dieser große Tragikomiker, steht und jedem Witzwort durch Ton und Geberde menschliche Tiefe leiht. In seinem Stil dämmert die Zukunft neuer aristophanischer Komödien. Vorläufig allerdings bleibt Möglichkeit von Gegenwart noch so weit entfernt wie Aristophanes von Julius Freund. Bb.

Strindbergs „Kameraden" in Wien. Mit „Kameraden" meint Strindberg die Emanzipierten, die kameradschaftlich an den Mann Angebiederten. In diesem Stück nimmt er sie, so weit sein Grimm noch lachen kann, lustig — nachdem er sie in den „Gläubigern" und im „Vater" tragisch genommen hatte — macht sich nichts aus ihrer parasitischen Verschmitztheit und meint, wenn einer nur mannhaft genug ist, so kann er sie schon noch unterkriegen. Das ganze Stück ist ein einziges Exempel darauf, das in Dutzende von Unterexempeln zerfällt. Die „Kameraden" sind natürlich Eheleute; Maler und Malerin. Er der Künstler, sie die Diebin seiner Kunst; er der Verdienende, sie die Diebin seines Geldes; er der Herr, sie die Diebin seiner Herrschaft. Die Kleinheit ihrer Mittel und die Ungeheuerlichkeit ihres Zweckes — den Mann bis zur Vernichtung auszusaugen — stoßen in den witzigsten Kontrasten aneinander; ein erschütternd ernsthafter Spaß. Aber dieses Zerlegen des Falles in scharf ersonnene Beispiele löst auch die starke dramatische Linie flatterhaft auf. Zuviel Vorgänge und zu wenig Aktion. Und eine Kette von Für und Wider, die eisern durch das Stück rasselt; festgehämmerte Logik, in flammenden Instinkten gehärtet. Am Ausgang steht denn auch ein Entschluß statt eines Schlusses: der Mann sagt endgiltig Nein, und das Weib weiß keine Antwort mehr.

Zwischen diesen schnurgeraden Reihen von Voraussetzungen und Schlüssen bewegen sich ein par prachtvolle Figuren von echtester Farbe und eigenstem Leben. Streicht man auch alles weg, was in der Komödie gegen die Emanzipierten bewiesen werden soll, so bleiben doch diese Menschen bestehen, echt und wahr und ewig — über jedes feministische Zeitalter hinaus. Beweise sind Nichts; das große unverständige Gefühl, das sich nicht biegen und nicht zwingen läßt, ist die Seele eines Werks, seine Schönheit und seine Dauer.

Direktor Jarno, der jetzt in zwei verschiedenen Theatern (dem Josefstädter und dem Lustspiel-Theater) zwei verschiedene Literaturen durcheinandermengt, hat, als Regisseur wie als Darsteller, die richtige Energie für diese gewaltsamen Stücke. Er führt alle Szenen mit einer wunderbaren Reinheit und Kraft des Ausdrucks auf ihre richtige geistige Höhe, versteigt sich nie in unwirkliches Pathos und weiß doch auch dem ruhigen Gespräch einen Druck innerer Spannung zu geben, der alle Möglichkeiten kommender Explosionen in sich hat. So rettet er den Sinn des Stücks unversehrt an den schweren Unzulänglichkeiten seiner Mitspieler vorbei. Willi Handl.

Lienhards „Heilige Elisabeth" in Weimar. Am 21. Oktober hat am Großherzoglichen Hoftheater zu Weimar die Uraufführung von Fritz Lienhards „Heiliger Elisabeth" stattgefunden. Wohl in dem heimlichen Gefühl, daß sein Werk einer dramaturgischen Würdigung nicht standzuhalten vermag, hat Lienhard selbst es als „dramatische Dichtung" bezeichnet. Mit einer Dichtung haben wir es nun auch zu tun und zwar mit einer echten, rechten

Lienharddichtung, die durch ihre klangvolle Versſprache und die eingestreuten prächtigen lyrischen Stellen ihren Eindruck auf empfindsame Gemüter nicht verfehlt und als ein hübsches Epos oder ein Lese- und Buchdrama angesprochen werden darf. Nur ein dramatisches Gebilde ist das Werk nicht. In einem Drama höhern Stils — das zu sein das Stück doch Anspruch macht — wollen wir große Leidenschaften sehen, die in einem zusammenhängenden Kampfe miteinander ringen; wir wollen vor allem eine Handlung sehen, die einheitlich, in einem Zuge nach einem bestimmten Ziel hin und mit innerer Notwendigkeit sich entwickelt. Es genügt da keineswegs, wie Lienhard zu glauben scheint, szenisch wirksame, pomphafte Massenszenen abwechselnd mit rührseligen oder polternden Dialogszenen, die für das Ganze mehr oder weniger belanglos sind, einfach aneinanderzureihen, das Lebenselement des Dramas dagegen, die Handlung, nur anzudeuten oder, statt sie in ihrem Verlauf darzustellen, uns nur auf ein paar Etappen zu führen, wo sie Halt macht. Befriedigen kann an dieser „dramatischen Dichtung "eigentlich nur der Expositionsakt und von dem zweiten der Anfang, mit welchem die Handlung machtvoll genug einsetzt, um die schönsten Hoffnungen für das Stück zu erwecken. Die Handlung des Stückes ist: Der von Haus aus schwärmerisch frommen Elisabeth soll durch den finstern, harten Priester Konrad die Gatten- und Mutterliebe sozusagen unter den Füßen weggezogen werden, und zwar mit der bewußten Absicht, sie, die Fürstin, auf die hunderttausende von Augen schauen, zur Verherrlichung der Kirche und vor allem Konrads selber zur Heiligen zu machen. Das spricht, wenn auch erst im dritten Akt, Konrad selbst aus. Was jedoch auf diesen guten Anfang folgt, enttäuscht vollständig. Ja, es geht zu wie in der verkehrten Welt: Abschnitte, an denen um der Handlung willen alles liegt, werden episch gegeben, solche dagegen, die nur ein Beiwerk bilden und für eine kurze episodische Erzählung wie geschaffen wären, werden dramatisch vorgeführt! Zeigt der dritte Akt gegen den Schluß noch einmal ein Stück Handlung: der vierte und der fünfte enthalten enthalten überhaupt keine Spur mehr davon und sind rein epischer Natur. Selbst die poesievolle Sterbeszene am Schlusse des Stücks vermag, da sie reichlich lang und wieder mit Schilderung und Reflexion behangen ist, keine dramatische Teilnahme zu erwecken.

Das Weimarische Theater-Publikum, das, um mit Lessing zu reden, „vorlieb" zu nehmen pflegt, spendete der Aufführung wohl Beifall; der Kundige aber fand, daß dieser Beifall für weimarer Verhältnisse bezeichnend matt war. Der lebhaftere Applaus am Schluß der Vorstellung galt, wie allgemein zugegeben wurde, lediglich der guten Darstellung; vor allem aber der Vertreterin der Titelrolle, Frl. Elisabeth Schneider, die in der rührenden Partie der Elisabeth förmlich aufgegangen war.

Prof. Dr. Hermann Schlag.

Ein Sehnsuchtsschrei aus München. München hat eine seiner stärksten Attraktionen verloren Ernst von Possart ist nicht mehr. Der große Mime, der mit Goethe den persönlichen Adel gemeinsam hat und, wie der Olympier von Weimar, am Abend seines Lebens von seinen Schriften eine Ausgabe letzter Hand veranstaltet, hat, wie er mitteilen ließ, vom Prinzregenten von Bayern einen so hohen Titel verliehen bekommen, daß es ihm von jetzt an unmöglich ist, die Bretter noch einmal zu betreten. Als man diese Mitteilung

in den münchener Zeitungen las, glaubte man allgemein, der Prinzregent hätte Possarts sehnlichen Wunsch erfüllt und ihn in den Fürstenstand erhoben oder ihn wenigstens zur Exzellenz gemacht. Nach der Abschiedsvorstellung, wo der große Komiker wieder einmal zum letzten Male den Shylock spielte, erfuhr man, wohlweislich nachher, daß Ernst von Possart zum Geheimen Rat ernannt worden war.

Der große Mime und schlaue Hoflakai ist mit schlichtem Abschied entlassen worden. Niemals dienten Schauspieler einem schlimmern Herrn: mit staunenswerter Kaltblütigkeit und grausamer Rücksichtslosigkeit verfügte er über ihre Schicksale. Aber das Aergste war: er war niemals offen grausam und rücksichtslos, sondern verbarg alle seine unschönen Absichten und Intriguen hinter einem süßlichen Lächeln. Und schien ihm der Moment günstig, so erglänzte eine Träne in seinen wasserklaren Augen; und er war auch immer bereit, jeden öffentlich zu umarmen und zu küssen. Infolgedessen konnte er wohl von sich sagen: „Wissentlich habe ich niemals einem Menschen Böses zugefügt.“ Aber wie seine Tränen, so waren auch seine Küsse falsch. Alles an ihm ist falsch. Und wenn er einmal wunderschön aufgebahrt im Sarge liegen und der Hoftheatersingchor den Choral: „Nun danket alle Gott“ singen wird, auch dann noch werden sich alle, die ihn gekannt haben, zweifelnd und fragend ansehen, ob nicht sogar das Komödie sei. Irgend ein großer Mann hat einmal gesagt: es giebt so gemeine Seelen, daß sie nicht einmal der Weihe des Todes würdig sind.

Ernst von Possart hat die größten Dichterwerke zu Komödien erniedrigt, wenn er darin auftrat. Aus Richard dem Dritten, aus Mephisto, Shylock, Moor, Friedrich dem Großen, Napoleon und vielen andern Gestalten hat er die lächerlichsten Karikaturen gemacht. So empfinden alle feinern Seelen, die nicht auf plumpe Komödianteneffekte hereinfallen. Nein, er war kein großer Schauspieler, sondern ein großer Komiker, im Leben wie auf der Bühne. Wenn er als alter Goethe frisiert, durch die Maximilianstraße wandelt und mitten im Gespräch plötzlich stehen bleibt, sodaß die beiden Herren, die ihm zur Seite gehen, einen Kreis um den hohen Herrn bilden müssen, so wirkt das unsäglich komisch. Und ebenso erheiternd wirkte es, wenn er in den Pausen der Wagnerspiele im Prinzregententheater Cercle hielt. Es ist schade, daß er nicht mehr im Amte ist, schade, wenn er wirklich jemals im Ernste stürbe; denn es gibt in der ganzen Welt keinen Menschen, der so falsch ist in jeder Pose, jeder Geste, jedem Laut und jedem Wort wie Ernst von Possart. Und diese meisterhafte Falschheit und geniale Unechtheit in allem ist von einer tiefen, hinreißenden Komik. Von seinem Namenszug angefangen — im Stile eines Schreiblehrers oder Kaufmannslehrlings — bis zu seiner süßlich säuselnden Stimme, in der eine falsche, tränentriefende Sentimentalität zittert: alles an Ernst Ritter von Possart mit dem unheimlich hohen Titel wirkt unsäglich lächerlich, ein Gemisch von Hoflakai und Schmierenkomödianten.

Er hat alles getan, um im Amt bleiben zu dürfen. Er hat ein Gedicht auf den Kaiser verfertigt und hat ein christkatholisches Theaterstück geschrieben und zum Schlusse, als sein Tron schon im Wanken war, noch einmal den Ministerpräsidenten zu sich eingeladen, ihm dann aber in seinem eigenen Hause den Rücken gekehrt, als er sah, daß alles verloren war. „Sein königlicher Herr“, wie er den Prinzregenten immer nannte, wollte sich seiner entledigen, obwohl, wie er selbst versicherte, sein Personal ihn wie einen Vater verehrte; als was für einen Vater, das sagte er allerdings nicht.

Unzählige Male ist er „zum letzten Male“ aufgetreten; und jetzt, als Dank für die Entlassung, droht er dem Hof mit der Herausgabe seiner Memoiren. Nach der Abschiedsvorstellung fiel er auf offener Bühne einem nach dem andern in die Arme und ließ sich pater patriae in symbolischer Bedeutung nennen. Dafür durften die Umarmten ihm die Schminke von den parfümierten Backen fortküssen; er aber flüsterte mit tränenerstickter Stimme „Auf Wiedersehen“. Und dann mußten junge Leute seinen Taxameter nach Hause ziehen. Man sah diesen ganzen Schwindel, lächelte und freute sich dabei im stillen schon auf das erste Wiederauftreten Ernst von Possarts, seine Eröffnungsvorstellung nach der endgültigen Entlassung.

Ach, ja, er wird wiederkommen, er muß wiederkommen; wir wollen lachen und uns amüsieren können. Was ist München ohne Possart? Ein träger, trüber Sumpf. Er soll wiederkommen und uns durch seine Mätzchen und Possen erheitern. Er muß wieder auf die Bühne, trotz dem unheimlich hohen Titel. Er darf nicht nur, wie er es vorhat, ganz im Verborgenen in seiner Villa in Bogenhausen eine Schule für Theatralik und Tremuliereffekte leiten.

Noch einmal: er muß wiederkommen. Ohne ihn wird es gar zu ernst und langweilig in München.

Otto Grautoff.

Theater und Hausfriedensbruch. In Nr. 8 der „Schaubühne“ ist in dem Aufsatz „Zirkus Hülsen“ die Frage behandelt worden, ob ein Direktor Personen, die sich ihm mißliebig gemacht haben, von vornherein vom Theaterbesuch ausschließen darf. Von dieser Frage ist jene andre scharf zu trennen, wie weit das Recht des Theaterdirektors geht, einen Zuschauer hinauszuweisen, der während der Vorstellung irgendwie unangenehm aufgefallen ist. In diesem Falle hat der Zuschauer ein Billet gekauft, das ihn berechtigt, einer bestimmten Vorstellung beizuwohnen. Der Direktor schuldet ihm, ihn an der angekündigten Vorstellung teilnehmen zu lassen. Ein Theaterdirektor kann sich nun seiner Schulden ebenso wenig wie irgend ein andrer dadurch entziehen, daß er seinen Gläubiger hinauswirft. Zu solch einer Maßnahme ist er nur dann berechtigt, wenn der Besucher sich strafbaren Hausfriedensbruchs schuldig macht. Wenn sich jemand im Theater derartig beträgt, daß durch ihn das Recht der übrigen Zuschauer auf ruhigen, ungestörten Genuß eines Dichtwerks vereitelt wird, so kann der Direktor, der Aufführungsvorstand, oder ein sonstiger Vertreter des Direktors ihn zum Verlassen des Lokals auffordern. Kommt der Aufgeforderte diesem Ansuchen nicht ohne weiteres nach, so verweilt er nunmehr ohne Befugnis im Theater und macht sich damit des Hausfriedensbruchs schuldig, wegen dessen er verfolgt werden kann, wofern die Direktion einen Antrag an die Staatsanwaltschaft stellt.

Ob tatsächlich Hausfriedensbruch vorliegt, ist Sache der Würdigung des Einzelfalls. Das Recht, die Vorstellungen und die Schauspieler als solche zu kritisieren, steht dem Publikum durch uralten Gebrauch zu. Das Publikum darf applaudieren und darf zischen; kein Schauspieler hat bisher einen Zischer wegen Beleidigung verklagt, obwohl ja da unbedingt eine Ehrverletzung vorliegt. Wenn die Kritik des Publikums sich in diesen üblichen Grenzen bewegt, so ist nichts dagegen zu sagen. Ob das Pfeifen auf Hausschlüsseln oder Lärmtuten noch im Bereich der üblichen Kritikäußerung liegt, möchte ich nicht entscheiden; ich glaube es kaum. Soch ein Verhalten greift unbedingt in die Rechte der übrigen Zuschauer

ein. Derartige Störenfriede wird also die Direktion auffordern dürfen, das Lokal zu verlassen.

Fernerhin geht jede ostentative Mißfallensäußerung, die nicht den Schauspieler als solchen, sondern als Menschen treffen soll, über den Kreis berechtigter Kritikäußerung hinaus. Eine Schauspielerin war einmal durch eine recht häßliche Geschichte in den Vordergrund des Interesses gerückt worden. Als sie am Abend auftrat, wurde sie, bevor sie noch ein Wort gesprochen hatte, von einzelnen Leuten mit Johlen und Zischen und beleidigenden Aeußerungen empfangen, die nicht der Darstellerin der Rolle galten und gelten konnten, sondern der Frau. Auch hier hat die Direktion das Recht, die Störenfriede hinauszuweisen.

In all diesen Fällen, in denen eine Direktion von ihrem Hausrecht berechtigter Weise Gebrauch macht, ist sie nicht verpflichtet, dem Hinausgeworfenen das Eintrittsgeld zurückzuzahlen. Es darf nur nicht verkannt werden, daß das Hinauswerfen ein sehr bedenkliches Verfahren ist. Ungerechtfertigter Weise läßt man sich nicht vor einer zahlreichen Zeugenschaft aus dem Theater weisen; und unbemerkt bleibt selbst der zarteste Wink, das Theater zu verlassen, nicht. Wird dann vom Gericht ein Hausfriedensbruch nicht als vorliegend angenommen, so kann die Direktion mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, wegen Beleidigung belangt zu werden.

Nicht einmal Leute, die Freibillets haben, dürfen sich im Theater unanständig benehmen. In den Disziplinarvorschriften der Königlich Sächsischen Hoftheater findet sich der sehr vernünftige Passus, wonach Bühnenmitglieder, und ebenso ihre Angehörigen und Freunde auf Freiplätzen, sich aller Zeichen des Beifalls oder Mißfallens zu enthalten haben. Wenn man als Gast beim Gastgeber ist, tut man gut, diese Vorschrift zu befolgen.

Dr. Richard Treitel.

Billets zum Opernhaus. Neulich kam ich einmal in der Nacht von Sonnabend zum Sonntag um ein Uhr am berliner Opernhaus vorbei. Da bildeten etwa fünfundzwanzig Menschen Queue. Als ich erstaunt dreinblickte, sagte mein Begleiter nachlässig: „Ja, die stehen nun die ganze Nacht bis morgen früh um Viertelelf, dann wird die Kasse aufgemacht." Und er fügte bei, als ich empört auffuhr: „Es werden bald noch viele hinzukommen." Richtig — am Sonntag gibt es ja Billets für die ganze Woche.

Vielleicht wendet man einmal unsere verkehrspolizeilichen Bestimmungen, die ja doch sonst so ausgiebig gebraucht werden, auf diesen Fall brutaler Menschenquälerei an. Dekretierte die Polizei, daß etwa vor acht Uhr morgens das Stehen im Queue vor dem Opernhaus verboten ist, so wäre dem Unfug mit einem Schlage gesteuert. Es bliebe denen, die zum Vergnügen da stehen, die Möglichkeit, auf menschenwürdige Weise einen guten Platz zu erlangen, und denen, die für Geld da stehen, noch genug Gelegenheit, etwas zu verdienen.

Will die hohe Obrigkeit mit dem schönen Satz: „Volenti non fit injuria" an dem Tun der zweiten Kategorie, dieser armen Lohnknechte, vorbeigehen? Es ist freilich sehr töricht von solchen Leuten, lange Stunden in Wind und Wetter zu stehen, wo sie doch zur selben Zeit im Café bei lustiger Musik so angenehme Unterhaltung fänden.

A. G.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 8.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Kunst und Notwendigkeit.

Vier Thesen.

IV.

Die Entartung des Dramas in die Idee.

Sowie das Drama als das Spiel der Vorstellung mit Antithesen begriffen ist, ist auch der Blick auf die Hauptgefahr gelenkt, die ihm droht, sobald es sich seiner reinen Form nähert. Es besteht für den Dichter die Verlockung, die Antithesen in sich, dialektisch-abstrakt fortzeugen zu lassen, das Drama in der Idee statt in der konkreten Erscheinung auszugestalten. Das Drama kann sich, wo der Dichter dieser Verlockung nachgegeben hat, nicht mehr organisch-gegenständlich auf seine Grundsituation aufbauen, sondern wird zum Abbild eines außer seiner Form liegenden gedanklichen Vorgangs. Die Folge ist, daß Gedankenwerte an die Stelle der Erscheinungswerte treten, daß das Drama die Notwendigkeit des Ablaufs verliert. Eine Handlung, die in diesem Sinne unter der Regie einer Idee steht, ist an künstlerischem Wert etwa einem Akrostichon verwandt. Es tritt in dem so entartenden Drama die Wandlung der Gestalten aus gespannten Willen in dialektische Zauderer ein.

Die letzte bisher beobachtete Phase der Entwicklung des Typus Drama durch die Jahrhunderte ist eine solche Entartung in die Idee. Sie ist, in demselben Sinne wie das Barock durch Michelangelo, durch Hebbel herbeigeführt worden. Die schroffe Gegenüberstellung des aus der Idee hervorgegangenen Dramas und des ideenlosen, die Hebbel vollzieht, bezeichnet äußerlich einen gewaltigen bewußten Vorschritt auf ein notwendiges Kunstwerk. Seine Situation drängte ihn weiter. Entartung ist immer die einzige Rettung für all die schöpferischen Menschen, die zeitlich an eine Vollendung ansetzen; sie können sie weder steigern noch wollen sie sie nachahmen: so bleibt nur der Abweg. Auf solchem Abweg kann Großes gefunden werden, die Männer, die ihn

gingen, können für uns Künder des Tiefsten sein: aber nie reine Künstler. Mit dem Moment in ihnen, das geistig über die vorangegangene Vollendung hinausringt, zerstören sie das große In-sich-beruhen des Vollkunstwerks; ihre Kunstwerke kehren nicht in sich zurück, sondern ringen über sich hinaus. Sie sind gestaltende Denker, nicht Gestalter. Ihrer Zeit, der der Sinn für reine Kunst geschwächt ist — dies tritt nach jeder Blütezeit ein — stehen sie deshalb höher, sind sie bedeutsamer. Dies scheint mir unser Verhältnis zu Hebbel zu kennzeichnen. Hebbel erkannte, daß nur ein ideeller Konflikt innere Notwendigkeit habe und neben ihm alle andern nur für den Einzelfall bestehenden Konflikte zufällig und ohne Interesse seien. Aber er blieb bei dieser richtigen Erkenntnis: daß die Idee im Drama nur und ausschließlich die künstlerische Notwendigkeit und Wirklichkeit des Problems zu bedingen, es aus der Region des einmalig Zufälligen hinauszuheben habe, nicht stehen, sondern kam zu dem verhängnisvollen Irrtum, im Drama die Berechtigung der Idee debattieren, die Dialektik in die Idee selbst hineintragen zu wollen, d. h. mit andern Worten: Dramen zu schreiben, die dialektisch bestreitbar waren. Die von ihm zuerst ganz klar und plastisch gesehene Notwendigkeit der Problemstellung ließ ihn die Notwendigkeit des Ablaufs vernachlässigen, ja schädigen. Statt des Kampfes von für die Vorstellung wirklichen Kräften ward ihm unter der Idee das Drama zum Kampf von Rechten. Er zog die Kräfte des Dramas, statt sie wirken zu lassen, direkt in Frage und diskutierte sie. Das Überwuchern des intellektuellen Moments in allen Entscheidungen braucht nur um etwas gesteigert zu werden, so haben wir Ibsen.

Zur höchsten Förderung wie zur Entartung des Dramas gleicherweise hat die philosophische Entwicklung beigetragen. Sie kommt wesentlich mit dieser einen Seite in Betracht: mit ihrer wachsenden Feststellung endgiltiger Ungewißheiten als letzten Grenzen unsres Erkennens — der unendlichen Teilbarkeit des Phänomens durch den Gedanken — mit ihrer Entdogmatisierung des Lebens, die der Erscheinung ihr Recht als volle Realität zurückgiebt. Das Erlebnis höchster Notwendigkeit ist uns im Gebiet des Erkennens durch die niedern negativen Notwendigkeiten, die sich als unübersteigliche Schranken hier in unsern Weg stellen, versagt. Das bedeutet die Rückkehr des Menschen aus der Philosophie zur Kunst, deren höchste Gebilde zwar in der Vielheit der Erscheinungen bleiben, aber als positive Empfindungsnotwendigkeiten den Willen zum Zwang tiefer befriedigen als alle Negation. Das Suchen nach inhaltlicher Notwendigkeit, das negativ endet, wird zum Suchen nach formaler Notwendigkeit: Form! löst den Inhalt ab. Die dogmatischen Schranken, die einst Leben, Denken, Erkennen einengten und auch im Künstler bestanden, mußten in einer Kunst, die den Umkreis alles Menschlichen auszuschreiben unternahm, im Drama, immer sichtbar werden. Sie

brachten damit eine außerkünstlerische inhaltliche Notwendigkeit hinein, die naturgemäß die Bildung der einzig organischen formalen Notwendigkeit beeinträchtigen mußte. Diese Schranken sind gefallen. Das zur absoluten Form strebende Kunstwerk ist möglich geworden. Aber an die Stelle dieser Schranken hat sich der alte philosophische Trieb in das körperliche Gebilde des Dramas eingenistet und verhindert noch immer das vollkommene Werk.

Wir müssen auf diese Entwicklung hoffen: es wird eine Zeit kommen, in welcher der „Faust“ nicht mehr das absolute Symbol jedes strebenden Menschen sein wird. Jene Erkenntnis, daß nach droben die Aussicht uns verrannt ist, Faustens Zurückwendung ins Leben wird früher und früher erfolgen, wird vielleicht einmal zum Erlebnis schon des Knaben werden: Vorstufe. Ich erinnere an das berühmte Lessingsche Wort über die Wahrheit, die er von sich weist um des Strebens nach Wahrheit willen; mit dem Lessing aussprach, daß in der letzten Erkennensnotwendigkeit das Ende läge, daß in ihm das Streben nach Zwang erlöschen, der Geist in Teilgedanken zurücksinken müßte, das Entwicklungsprinzip unwirksam geworden wäre. Die Künftigen werden nicht mehr Lessings Antwort geben. Sie werden auch das Streben nach Wahrheit, soweit es um höchste Erkennensnotwendigkeiten ringt, aufgeben und nur das eine Mögliche suchen: Empfindensnotwendigkeit. Mit der Gesamtheit unsres innern Organs erlebt, vermag sie uns wieder und wieder die Beruhigung und Notwendigkeit zu geben, der unser geistiges Leben zustrebt. Die Künftigen werden früh die Wendung auf das geistig Wirkliche nehmen, auf die Kunst, während in uns der philosophische Trieb noch nicht durch die Negationen der Erkenntnis überwunden ist. Wenn sie schon jung erfahren, daß das Leben, das in der Totalität seiner Erscheinungen in unserm Bewußtsein ist, keine höchste Erkennensnotwendigkeit zuläßt, wird sie der Wille zum Zwang früh dazu treiben, dieses Chaos künstlerisch für die Empfindung zu bewältigen, heimisch zu gestalten. Der philosophische Trieb entzieht noch dem Drama Kräfte. Erst wenn er ganz dem subjektiven Gestaltungstriebe weicht, kann eine dramatische Form entstehen, die für unsern Blick endgiltig sein würde. Wilhelm von Scholz.

Talent und Genie unterscheiden sich im Drama, vielleicht allenthalben, hauptsächlich in einem Punkt. Das Talent faßt sein Ziel scharf und bestimmt ins Auge und sucht es auf dem nächsten Wege zu erreichen, was ihm, wenn es anders ein echtes ist, auch gelingt; nie aber erreicht es mehr. Das Genie weiß auch recht gut, wohin es soll, aber vor innerm Drang und Überfülle macht es allerlei Kreuz- und Quersprünge, die es scheinbar vom Ziel entfernen, aber nur, damit es um so reicher ankomme, und zu dem Kranz, der ihm dort aufgesetzt werden soll, die Blumen gleich mitbringe. Hebbel.

Allerseelen am Rhein.

Es bleibt nichts weiter übrig. Einen Privatbrief zu schreiben, dazu läßt mich die Tätigkeit eines „Herausgebers" — o, Ihr prophetisches Gemüt! — wirklich nicht mehr kommen. Ich kann also den begründeten Vorwürfen, die mein hartnäckiges Schweigen mir einträgt, nur dadurch für kurze Zeit Einhalt gebieten, daß ich einmal meine Wochenchronik an Sie, Liebe, richte. Sie lachen ironisch! Ich weiß, was Sie sagen wollen. Es sei Ihnen unerhört gleichgültig, ob Herrn Bonns Abschiedsabend wieder ein großes Stück näher gerückt sei; ob Reinhardt seine Eröffnungsvorstellung schon vergessen gemacht habe; ob — überhaupt ginge die ganze Theaterei Sie nicht das geringste an. Wichtig sei Ihnen meine Gesundheit und mein Seelenheil, die „Schaubühne" dagegen nur insofern, als der Grad ihrer Wirksamkeit ja nicht ohne Einfluß auf mein Seelenheil bleiben könne . . . Reden Sie sich ruhig, wenn dies Adverb hier möglich ist, in den Zorn hinein, der Sie so gut kleidet. Dann aber erlauben Sie mir zu erwidern, daß ich Ihnen dergleichen Lektüre niemals zumuten würde. Ich wollte und will Ihnen vielmehr von einem so wunderschönen Tage erzählen, wie ich ihn seit unserm arilder Juli nicht gehabt habe. Wenn es dabei doch nicht ganz ohne Theater abgeht, so schelten Sie nicht, sondern beklagen Sie ein Opfer seines Berufs.

Der Zweck des Ausflugs war nämlich — natürlich — das Theater, und es stand keineswegs auf dem Programm, daß ich die reicheren Stunden außerhalb des Theaters verleben würde. So sehr ich mich darauf gefreut hatte, auch die Menschen Martersteig und Louise Dumont wiederzusehen — meine Hauptsorge galt den Künstlern. Da hat man sich solange über die Vorherrschaft Berlins ereifert, bis sie endlich ins Wanken geraten ist. Da hat man sich solange dagegen aufgelehnt, daß jede dramatische Neuheit von Belang auf Berlin angewiesen sei, bis jetzt wirklich von zehn Dutzend Neuheiten nur noch der dritte Teil zuerst vor die Augen der Berliner kommt. In einer Woche, wo die beträchtlicheren berliner Theater auf ihren Lorbeeren ausruhen oder im stillen die Waffen für den Kampf um frischen Lorbeer schmieden, kann man in Leipzig und in München Bahrs „Andere", in Dresden und in Köln Erlers „Zar Peter", in Elberfeld und in Düsseldorf verschiedene Dramen des Engländers Stephen Phillips und in Düsseldorf überdies die ersten Vorstellungen des

Schauspielhauses sehen. Ich hatte zwei Abende zu vergeben und vergab sie an das alte kölner Stadttheater und an das neue düsseldorfer Schauspielhaus. In Düsseldorf winkte mir außerdem eine Nachmittagsvorstellung. Denn es war Allerseelen.

Sie hören das Wort zum ersten Mal und würden es in Ihrem kleinen Wörterbuch vergeblich suchen. Sie leben in einem ganz protestantischen Lande und Allerseelen ist ein ganz katholischer Feiertag. Man schmückt die Gräber seiner Lieben und singt das Lied: „Stell auf den Tisch die duftenden Reseden". Später heißts in dem Liede: „Ein Tag im Jahr, er ist den Toten frei". Dabei feuchtet sich manches Auge, wie sich bei Ihnen manches Auge feuchtet, wenn in der Volkshymne die Stelle kommt: „ack, jag vill lefva. jag vill dö i Norden! Drum leben will ich, sterben hoch im Norden!" Der Seelenschmerz, der sich in diesen Tränchen offenbart, hindert die guten Rheinländer selbstverständlich nicht, nachmittags ins Theater und abends tanzen zu gehen.

In Köln kam ich am Vorabend von Allerseelen so zeitig an, daß ich behaglich durch die Straße „Unter fetten Händen" zum Theater schlendern konnte. Ein Riesenhaus, außen und innen gleich schmucklos. Die Bühne ist in allen Akten nicht weniger schmucklos gehalten. Man weiß nicht, ob aus wirtschaftlichen Gründen oder aus puritanischen Prinzipien; weiß nur, daß jene im reichen Köln nicht ausschlaggebend, daß diese im prachtliebenden Köln nicht angebracht sein dürften. Handelt es sich um den zweiten Fall, so verdient Martersteig Ermutigung in seiner Entsagung. Allerdings gebieten ihm auch Klugheit und Stilgefühl, sich allem dekorativen Glanz zu widersetzen. Wie arm sein Theater an halbwegs genügenden Schauspielern ist — ich muß wohl richtiger sagen: die dem Großstadtgeschmack halbwegs genügend erscheinen — das würde im Prunkrahmen noch ganz anders auffallen, als in dieser dürftigen Fassung. Von diesen Schauspielern wäre an einem großen berliner Theater nur der möglich, der aus Berlin kommt: Herr Hans Siebert. Er spielt, nicht überwältigend, aber immer interessant, den Zaren Peter.

Liebe, ich fühle Ihr Auge mahnend auf mich gerichtet. Ob ich Sie nun etwa auch mit dem Stück behelligen wolle? Seit Bobrikows Ermordung — die wir im vorigen Jahr mit solchem Jubel aufnahmen — habe das stammverwandte Finnland nichts mehr von den Russen zu leiden gehabt; nach den Niederlagen in Japan —

die uns in diesem Jahr so viele frohe Minuten bereiteten — habe es auf Jahrzehnte hinaus nichts mehr zu befürchten. Und da wolle ich noch immer Ihr Interesse für dieses Land und gar für die Vergangenheit dieses Landes ansprechen! Fällt mir ja garnicht ein. Daß das Stück in Rußland spielt, ist wirklich Nebensache. Daß es talentvoll ist, macht es mir der Rede wert. Das freilich will ich Ihnen zu Gefallen tun, daß ich mich heute mit ein paar Andeutungen begnüge und die gründliche Kritik bis nach der Aufführung am berliner Schauspielhaus verspare. Zu dieser Aufführung muß sich unsre Hofbühne entschließen. Sie würde das Niveau ihres Repertoires beträchtlich heben und hätte wieder einmal eine Rolle für ihren Matkowsky.

Auch Otto Erler ist endlich wieder einmal ein Muskelmann. Nach soviel Seelenzerfaserung tut es wohl, einen über die Bühne stürmen zu sehen, wie seit Wildenbruch keiner gestürmt ist. Dabei ist er kein Wildenbruch-Epigone. Er gelangt weiter als Wildenbruch, bleibt aber nicht so heil und ungebrochen wie Wildenbruch. Für den Preußensänger gilt die Umkehrung des Mephistoworts: „Mit Sturm ist da nichts einzunehmen, wir müssen uns zur List bequemen." Für den Russensänger gilt der Sturm und gilt die List. Die List leider nur halb; sonst wäre nämlich das Ideal erfüllt. Erler ist zu kritisch, hinter dem Rücken von Logik und Psychologie vergnügte Schlachten aufzuführen. Es geschieht bei ihm in vier langen Akten nicht soviel gegen die Logik, wie bei Wildenbruch in jeder kurzen Szene. Aber auf Psychologie versteht er sich doch nicht genug, um einen gemischten Charakter zum Mittelpunkt eines Dramas zu machen. Und er will gar drei Helden der Geschichte menschlich erklären. Sein Peter soll alle Widersprüche des Urbilds aufweisen: menschliche Größe und bestialische Roheit und feminine Liebebedürftigkeit. Sein Alexei soll zaudern zu töten wie Hamlet, soll zaudern zu sterben wie Homburg und soll ein ebenso unentschlossener Künstler sein. Sein Menschikoff soll wieder eine andre Zusammensetzung von Tatendurst und Handelnsohnmacht darstellen. Ihrer aller wie Katharinas Streben, den Thron zu behaupten oder den Thron zu erringen, hakt sich zu einer starken Handlung ineinander, die ein paar Stunden fast ununterbrochen in Spannung hält und uns schließlich kühl entläßt. Trotz aller Sprachkraft und aller Detailkunst: die Menschen greifen mir nicht

ans Herz. Jede Achtung vor der geistigen Arbeit, die in diesem Drama steckt! Aber an Immermanns „Alexis" — den Hofmannsthal einmal für Reinhardt einrichten sollte — darf man nicht denken.

Nach der Vorstellung mit Martersteig, am nächsten Morgen über den Rhein in die Stadt Immermanns: Düsseldorf. Vielleicht, wahrscheinlich gibts schönere Städte in Deutschland: ich kenne sie nicht. Die Königsallee hinunter zum Hofgarten mit seinen Schwänen, seinen entwipfelten Bäumen und dem raschelnden Laub, das die Sonne neckt! Mittendrinn steht ein Kriegerdenkmal mit der Inschrift:
„Ruhm ward den Helden genug und Preis und grünender Lobeer —
Tränen, von Müttern geweint, schufen dies steinerne Bild."

Die Inschrift stammt von — Sudermann. Weiter, nach Kaiserswerth! Dort wohnt ein Freund mit Frau und Kind und dichtet. Vom Dach des Hauses die köstlichste Rundschau über den mächtigen Strom ins weite Land. Diesseits zum Greifen und jenseits in dämmernder Ferne Felder und Fluren voll von strotzendem Vieh und ungeborenen Früchten. Wucherndes Haidekraut um die rissigen Mauern einer Ruine. Aus diesem Kastell hat einst Bischof Hatto den jungen Heinrich geraubt. Oder darin gefangen gehalten. Ich weiß es nicht. Um alles die helle, frische, duftige Herbstesluft. Über allem die sommerlich sengende Mittagssonne. Es ist eine Lust zu leben.

So lange, bis die Pflicht ins Theater ruft. Ich bin mir nie törichter vorgekommen, als da ich diesem Ruf folgte. Also wirklich, zurück in die feiernde Stadt und um das Theater, das neue Schauspielhaus herum. Es ist ein Stein des Anstoßes für alle, die des Weges kommen: vorn Louis Seize, hinten Gralsburg; ein Drittel Theater, ein Drittel Wohnhaus, ein Drittel Kneipe. Aber es ist eine Augenweide für alle, die den ersten Rang betreten, im rotweißen Kuppelraum weilen, aus einer Loge auf das leicht ansteigende Parkett hinunter, in den geräumigen zweiten Rang hinauf, zu den geschmackvollen, schweren Bühnenvorhängen hinüberschauen. Was sich dahinter birgt, das wird für Düsseldorf in keinem Falle eine sozialpolitische, umwälzende, befreiende Tat, im besten Falle wird es ein erwünschtes und erfreuliches Theaterereignis sein. Das Spiel kann beginnen.

Wenn ich Sie, Liebe, jetzt nicht zufriedenstelle, wird es mir nie gelingen. Über diese Vorstellung der „Jugend" ist wirklich

nichts zu sagen. Das Haus scheint von guter Akustik. Die Spieler spielen ihr Spiel, zwischen den freundlichsten drei Wänden, teils routiniert, teils unroutiniert, teils talentiert, teils untalentiert. Eine anständige Durchschnittsaufführung ohne unterscheidende Merkmale. Sie verhindert nicht, daß Halbes Erstling wirkt. Wie sollte er auch nicht! Allerseelen, Heines Geburtsstadt, „Lang, lang ists her!" — wer wollte da nicht sentimental werden!

Zwei Akte genügen. Dann gehe ich zu Josef Lewinsky und stehe bewundernd vor soviel Reinheit, soviel Güte, fühle ein siebzigjähriges Leben vor mir ausgebreitet voller Kämpfe gegen eine widerspenstige Physis, voller Siege eines lebendigen Geistes, blicke in ein Auge, das Zeit seines Lebens mehr nach innen als nach außen geschaut zu haben scheint, und fasse eine Hand, die nach dem Höchsten gelangt und Hohes umgriffen hat. Ich höre weise Reden, höre sie eine Stunde später von der Dumont und von Paul Ernst und lasse mich wieder nur schweren Herzens ins Theater fahren.

Hoffentlich entspricht bei den Rheinländern ein höherer Grad von Geneigtheit dem Einladungsruf so kluger Geister. Hoffentlich sind diese Geister für die Rheinländer auch dann verführerisch, wenn sie nicht durch ihre Menschlichkeit, sondern durch ihre Künstlerschaft zu wirken haben. Der Boden ist nirgends geeigneter. Eine schneller und schneller wachsende Stadt von sorglosestem Wohlstand und regstem Geldumlauf, die in dreißig Minuten vier Millionen Menschen aus der Umgegend an sich zu ziehen fähig ist. Vielleicht gelingts. Ich kann nur hoffen, nicht urteilen. Ich kenne zur Genüge weder den Bildungsstand noch die Geschmacksrichtung noch die Kunstansprüche dieses Menschenschlags. Ich war nicht in dem andern Theater der Stadt und weiß daher nicht, ob diese anständige Durchschnittsaufführung von „Kabale und Liebe" mit ihren richtig schließenden Decken und Thüren das Gewohnte übertrifft oder nicht einmal erreicht. Ich habe die entscheidenden Aufführungen nicht gesehen, weder „Judith" noch die „Komödie der Liebe". Ich weiß auch nicht, ob man wirklich schon ein paar Tage nach der Eröffnung „Die zärtlichen Verwandten" und „Stein unter Steinen" hat in Betracht ziehen müssen. Eins weiß ich trotz alledem gewiß: um Theatervorstellungen zu begutachten, werde ich nicht wieder an den Rhein zu fahren brauchen. Ich bin bereit, für den kölner Dom den berliner Dom und für die Düssel die Panke zu geben, aber ich werde lange prüfen, ob der nicht Lust

hat zu betrügen, der Lust hat, gegen das alte kölner Stadttheater und das neue düsseldorfer Schauspielhaus unsre beiden Schiller-Theater einzutauschen.

Tempora mutantur. Sie, Liebe, müssen als Schwedin nicht wissen, daß das düsseldorfer Theaterwesen eine ruhmvolle Vergangenheit hat, aber Sie werden sich nicht weigern, sie kennen zu lernen, wenn ich Ihnen versichere, daß es durch ein paar Sätze geschehen wird, und daß diese Sätze zu den schönsten und ergreifendsten gehören, die es in unsrer Sprache gibt. Karl Immermann spricht über seine eigne Gründung und sagt kein Wort, das unbefangene Historiker nicht unterschreiben könnten und müßten:

„Die düsseldorfer Bühne hatte Tendenzen, wie sie mir auf keinem andern deutschen Gerüste neuerdings ersichtlich geworden sind, und, was menschliche Kraft vermag, ist aufgeboten worden, den Tendenzen nachzukommen. Und hat sich eine kräftige Feder bewegt, ist ein beredter Mund laut geworden, die Gunst des Hofes, die Ambition unsrer Reichen und Vornehmen rege zu machen, daß sie von ihrem Ueberfluß etwas abgäben, um das Institut zu erhalten? Mitnichten. Die düsseldorfer Bühne ist nicht an einem innern Leiden, sondern einzig und allein daran untergegangen, daß die mehreren Millionen, welche das Kapital unsrer hiesigen Optimaten bilden, nicht ein ferneres jährliches Subsidium von viertausend Thalern mehr abwerfen wollten. Nun ist es Winter geworden, und nun schmerzt es mich erst recht, daß meine hübsche Bühne dahin ist. Man kann wohl wehmütig werden, wenn so etwas untergeht, woran man so treue Pflege jahrelang gesetzt, um das man eine ganze Handvoll grauer Haare mehr gekriegt hat. Und dann ergreift mich wieder ein Zorn, daß unter den sechsunddreißig Fürsten Deutschlands sich keiner fand, der ein ganz komplett eingerichtetes Theater mit klassischem Repertoire und einer schon feststehenden Tradition und Regel mit geringen Kosten sich erkaufen mochte. Und doch stiften sie überall schlechte Hofbühnen für schweres Geld. Ich fühle zu tief, was Deutschland entbehrt, seit es seine Bühne auf eine so geringe Weise hinhält, und sehe eine gewisse Ernüchterung und Vermagerung unsrer sozialen Zustände in naher Verbindung mit diesem Unglück. Keine Kunstvereine und Kunstausstellungen, keine Musikfeste, nicht Eisenbahnen und sonstige Gemeinnützigkeiten vermögen das tiefsinnige Gedankenschauspiel einer großen poetischen Bühne und ihre wohltätigen adstringierenden Wirkungen auf die menschliche Schlaffheit zu ersetzen."

Wer von der Wahrheit dieser letzten Sätze tief durchdrungen ist, dem werden Sie, Liebe, es hoffentlich verzeihen, daß er auch seine schwachen Kräfte an eine Hebung des Theaters setzt.

Ihr unverbesserlicher

S. J.

Vom moralischen Problem des Schauspielers.

II.

Der Schauspieler — ein Lügner, und der Schauspieler — ein Schamloser, aus beiden Gründen ein Unsozialer: das sind — formelhaft ausgedrückt — die Vorstellungen, von welchen die moralische und soziale Minderung des Schauspielers genährt wird. Fragt sich freilich, ob sie einer genauern Analyse standhalten. Um es gleich zu sagen: sie sind keineswegs ganz irrig. Nur unklar und verworren, ein Gemisch von Wahrem und Falschem, eine Vermengung verschiedner Gesichtspunkte. Sei zuerst der Irrtum festgestellt. Er entspringt aus dem Mangel richtiger Einsicht in das Wesen jeglicher Kunstübung und aus der Unempfindlichkeit des unkünstlerischen Menschen gegen die innersten Antriebe künstlerischen Schaffens.

Es ist ein Grundsatz sittlicher Beurteilung: nicht das Tun entscheidet, sondern das treibende Motiv. Der Komödiant im Leben will irreführen, will täuschen über sich selbst, aus Eitelkeit oder um eines Vorteils willen. Der Schauspieler dagegen, indem er einem „Traum der Einbildung" Körper und Seele leiht, will niemand täuschen, oder vielmehr, er will nur die geheimnisvolle Täuschung der Kunst herbeiführen, in der dem Genießer das Bewußtsein der Illusion immer gewahrt bleibt. Dort ist die Täuschung Ernst, hier ist sie Spiel. Der Schauspieler, der auf dieselbe Weise im Leben Komödie spielte wie auf der Bühne, würde übrigens augenblicklich durchschaut werden. Denn die Ausdrucksmittel einer jeden Kunst müssen intensiver, absichtlicher, bedeutungsvoller, sinnfälliger sein als die von derselben Art im Leben, da jene begrenzt, diese unendlich sind. Was uns auf der Bühne als höchste Wahrheit erscheint, könnte außerhalb ihrer als grobe, affektierte Lüge erkannt werden. Immer wieder wird der naive Schluß von der ästhetischen Physiognomie des Künstlers auf seinen Charakter gemacht, während nicht kräftig genug betont werden kann, daß der Bezirk ästhetischen Schaffens bei allem Zusammenhang mit allen Ländern der Seele doch ein Gebiet für sich bleibt, weil hier erhöhte Zustände der Seele wirksam werden, Ausnahmezustände, die Charakter und Lebensführung nicht vornehmlich bestimmen, und eine Befreiung von utilitaristischer Zielstrebigkeit eintritt, und in sich selbstgenügsame Gesetze walten.

In einem höhern Sinne hat es freilich mit dem Komödiespielen seine besondere Bewandtnis. Nietzsche sagt oder zitiert einmal — ich muß wieder Nietzsche nennen, weil er trotz aller Gegnerschaft nnd allem Irrtum die feinsten und tiefsten Einsichten in die Seele des ästhetischen Menschen besaß — Nietzsche gebraucht einmal ungefähr die Wendung:

Jeder Mensch ist der Schauspieler seines eigenen Ideals. Und so sind auch die besten unter den Schauspielern Komödianten ihres Ideals. Ihre Sehnsuchten von menschlicher Hoheit, Würde, Stolz und Schönheit, von den höchsten erträumten Aufschwüngen im Guten wie im Bösen, die Kraft in jeglicher Erscheinungsform, in der Reinheit adliger Seelen, in der Schrecklichkeit dämonischen Verbrechens, im Überschwang der Freude und des Schmerzes, all das, was das gehemmte und gebrochene Leben zu erfüllen sich weigert, was ihnen ihre eigene, nicht auf die Tat, sondern auf das Schauen gestellte Art versagt, wollen sie im erhabenen Spiel der Kunst aus sich erreichen und beglückt erfahren. Wer kein Napoleon sein kann, will ihn wenigstens spielen. Und ein andres Ideal ist: sein Wesen durch Gestalten der Dichtung in allen Möglichkeiten auszuwirken, alle Spielarten menschlichen Wesens in seiner eigenen Brust zu versammeln, zu erleben, zu bezwingen.

Damit fällt auch der naive Irrtum zusammen, daß die Schauspielkunst im Wesentlichen die Kunst der Verstellung sei. Sie ist es nur im Unwesentlichen. Nicht der „ideale Affe", nicht wer am besten die Stimme verstellt, Gang und Haltung verändert, Masken macht, ist der beste Schauspieler; er kann im günstigsten Falle ein seelenarmer Virtuos, Artist sein. Sondern wer die reichste, umfänglichste oder intensivste oder liebenswürdigste Seele besitzt. Es kommt erst in zweiter Linie darauf an, wie es gemacht ist, in erster Linie, wer dahinter steht, und ob es echt und wesenhaft ist. Denn die Gabe des Künstlers erkennen wir ja darin, daß er sein Wesen aus sich gesteigert herausstellen kann in dem Material, in dem er arbeitet. Und dieses ist für den Schauspieler sein Körper und seine Stimme. Ein bedeutender Künstler kann viele Gestalten, ohne nachzuahmen und zu lügen, aus sich herausbilden, weil er in jede nur einen Teil seiner „geräumigen" Natur projiziert, und weil seine Kunst ihm die Ausdrucksmittel leiht, die verschiedenen Farben unsres Wesens mannigfaltig zu mischen und zu binden. Er kann Schurken so gut spielen wie Edle. Denn auch die Keime zum Bösen aller Art sind in einem jeden von uns. Und Glück, eine kaum merkliche Verschiedenheit der Wesensmischung, ein bischen Willenskraft weniger, ein bischen Begierde mehr, Zufall des Milieus, der Erziehung, von Stunde, Gelegenheit, Erlebnis sind es, die über die Bahnen der Menschen entscheiden. Wir sollten uns eigentlich nicht darüber wundern, wie jemand zum Mörder werden konnte, sondern wie es möglich war, daß wir es noch nicht geworden. Der große Künstler hat das große Wissen um alles Menschliche. Ein solches Aussichempfinden und Ausdrückenkönnen aller Arten des Menschlichen, auch des Verpönten, Gebrandmarkten, ja Verruchten, macht den Schauspieler zum Künstler. So ist ja unter den Schauspielern selbst das Wort „Komödiant" zu einer Art von Schimpfwort geworden für einen, der ein „Macher" und kein

Künstler ist. Nicht die Gabe der Verstellung entscheidet, sondern die Fähigkeit, Zeugnis abzulegen von seiner tiefsten, durch keinerlei Rücksichten gebundenen „Wahrhaftigkeit".

Bekenner seiner tiefsten Wahrhaftigkeit ist der Künstler unter den Schauspielern, wie jeder andre Künstler. Auch das, was wir Prostitution, Selbstenthüllung, Schamlosigkeit nennen, hat seine Kunst mit allen Künsten gemein. Die Lyrik ist voll der intimsten Bekenntnisse, ist kaum etwas andres. Aber überall sonst verrät der Künstler zuletzt sich selbst, gibt er fesselabgeworfen das Letzte und Verschwiegenste seines Wesens, seine Stärke und seine Schwäche, seine Schande und seinen Stolz. Am meisten natürlich in den dionysischen Künsten, die es mit Bewegung und Erregung zu tun haben. In der Kunst hört eben die Schamlosigkeit auf, wird sie „heilig", erhält sie das gute Gewissen. Der Künstler empfindet anders, freier, unter dem Druck seines schöpferischen Mitteilungsdranges. Er fühlt sich, in der Erregung seines Schaffens, im Dienst eines Überindividuellen, einer Idee, der Kunst. Und eine Idee rechtfertigt das Schamlose, eine Sache heiligt das Verbotene, dafür überwindet man selbst die tiefste menschliche Scheu. Man denke nur an Goethes Lebenskonfession, den „Werther", mit seinen großen, gewiß arglos begangenen Indiskretionen, daran, wie sein Dichter damals und später noch oft Briefe leidenschaftlicher Natur von den Empfängern einforderte, um sie literarisch zu verwerten. Das Werk steht höher als der Schöpfer — was liegt an seiner Person und ihren Geheimnissen: das ist ein Grundgefühl des Künstlers, von dessen Allgemeingiltigkeit sich der Laie oft nicht Rechenschaft zu geben vermag; er empfindet es nur beim Schauspieler, weil es hier am greifbarsten zutage tritt, weil zwischen Werk und Schöpfer keine Distanz ist — und deutet es falsch, moralisch statt ästhetisch.

Kunst als verselbständigtes Lebensgebiet hat auch eine anders gewendete, eigene Moral, ein eigenes Ideal. Schamhaftigkeit ist ein soziales Gefühl, entspringt aus sozialen Geboten und Hemmungen von Trieben und Leidenschaften. Für die Kunst eine tödliche Fessel, da sie letzten Endes dahin treibt, alle Gewalten der Seele, die sonst durch die Gesellschaft eingedämmt und gebunden sind, wenn auch nur in erregtem und erregendem Spiel zu vollenden. Da müssen alle Schleier und Hüllen fort: es ist jene tiefdämonische Lust des Menschen, von Zeit zu Zeit unterzutauchen ins Elementare und von dorther Verjüngung sich zu erholen.

Die seelische Grunddisposition des Schauspielers ist die des Künstlers überhaupt: und alles mißverständliche Urteil gegen jenen entspringt nur aus der Untrennbarkeit, dem Zusammenfallen, der — allerdings nur scheinbaren — Identität von Persönlichkeit und Schöpfung. In Wahrheit wiederholt sich auch beim Schaffen des Schauspielers, daß der Künstler,

ganz hingegeben an sein Werk, dennoch Distanz und Besonnenheit sich gegenüber behält; ja grade bei ihm zeigt sich jene Spaltung des Bewußtseins, die mitten im heftigsten Rausch selbst der künstlerischen Erregung einen Rest von Objektivität wahrt, am merkwürdigsten: er ist von einer Gestalt besessen, und hat sich dennoch in der Gewalt, sie plan- und kunstvoll herauszugestalten.

Man glaube freilich nicht, mit dem Allgemeinwerden dieser Erkenntnis seien die Einwände gegen den Schauspieler für jeden widerlegt. Die Gegnerschaft arbeitet mit Argumenten, die wohl als Irrtum erwiesen werden können — das ihnen zugrunde liegende Gefühl läßt sich nicht wegdisputieren. Es erfährt im besten Fall eine Abschwächung, wenn zum Bewußtsein gelangt, es bilde nur einen besondern Fall einer allgemeinen Erscheinung: und diese ist der ewige Antagonismus des vorwiegend moralischen und des nur utilitaristischen Menschen gegen den künstlerischen, der Moral und des Utilitarismus gegen die Kunst, der, zeitweilig verdeckt oder durch vorübergehenden Aufschwung sogar überwunden — und auch dies gilt nur für die Moral — doch immer wieder hervorbricht. In diesem Kampf sind die Schauspielkunst und ihre Diener gleichsam der vorgeschobenste Posten: denn am Schauspieler, wie ja auch seine Kunst tiefer als sonst eine im Instinktiven und Elementaren der künstlerischen Anlage wurzelt, offenbart sich der Allgemeinheit am sinnfälligsten, was ihr den Künstler wert macht, aber auch was ihr ihn fragwürdig erscheinen läßt. Und dieses ist: ein Mensch mit andern Interessen, andern Motiven. Der Ernst der andern ist ihm Spiel, sein Ernst das Spiel der andern. Die Hingabe des Lebens an ein Unpersönliches, das ein bloßes Phantasiegebilde ist, dem Durchschnittsmenschen kaum faßlich, an ein Zweckloses, an den Schein des Lebens, an seine wesenlose Spiegelung. Die zerstörerische, selbstverzehrende Neigung, alles Leben und Erleben nur als an sich nichtigen Rohstoff anzusehen, der erst Wert und Sinn erhält, wenn er die Umformung in Kunst erfährt. Die Unlust, sich an das Leben zu binden, das Losgelöste und wieder Parasitäre seiner Existenz, der Künstler ein Luxuswesen. Diese und ähnliche Vorstellungen bilden die eigentliche innere Schranke.

Mit der vielfältigen und scharf gesonderten Differenzierung und Verselbständigung der verschiedensten Bezirke sozialen und geistigen Wirkens haben sich in jedem besondere Bewegungstendenzen entwickelt, die auseinandersprengen wollen, was eigentlich innerlich zusammengehört. Ein jeder hat den geheimen Machtwillen, die andern zu verschlingen. Gegen diese Gefahr sträubt sich die Gemeinschaft. Auch das Überwuchern des Ästhetischen ist eine solche. Und darum ist auch der Widerstand dagegen — über seine Intensität wird freilich kaum eine Einigung zu erzielen sein — zu Zeiten notwendig und berechtigt.

Dr. Emil Geyer.

Pariser Theaterzettel.

Opéra.

Relâche. Jeden zweiten Tag wird gespielt, aber unsereiner geht doch fast nie hinein. Unsern aus Wagnerschen Forderungen und malerischen Wünschen entstandenen Bedürfnissen wird hier, wo „Tristan“ zum Einschlafen langweilig und harmlos ist, keinerlei Befriedigung geschenkt.

Opéra Comique.

Die beste Regie von Paris. Herr Carré macht still und ohne viel Notizchen, was anderwärts . . . Sogar wirkliche Wälder . . . Wann man hingeht, mags „Manon“, „Griseldis“, „Werther“, was immer sein, hier lebt man angenehm bewegte Stunden.

Comédie Française.

„Don Quixote“ von Jean Richepin. Nein, ich war nicht drin. Man findet den Weg in die Rue Richelieu immer schwerer. Schließlich ist einem nicht immer nach Archäologie bange. Außerdem, ich weiß wie dieser Don Quixote war. Ein paar hundert Verse sind mir glatt vor den Augen vorbeigeflossen, und jener pathetische Singsang der akademischen Lyrik Frankreichs ist nicht allzu nüancenreich. Der einzige deutsche Kritiker aber, der in Paris lebt und gewissenhaft überall hingeht, hat erzählt, er wisse nicht, wie es war, er habe sanft geschlafen.

Théâtre National de l'Odéon.

Hier ist man nach dem kurzen vorjährigen Zwischenspiel der „Ventres dorés“, die amüsant, bewegt waren, wieder zum moralisch-ethisch-agitatorischen Ehestück zurückgekehrt. Diesmal heißts „Le cour et la loi“. Die Autoren: Paul und Victor Marguerite. Tapfer und langweilig wird das Recht der Liebe gegen die Kraft des Gesetzes verteidigt. Man tut den Autoren nicht weh, wenn man sagt, dieses Stück stehe auf der künstlerischen Höhe der Leitartikel der „Vossischen Zeitung“. Denn erstens kennen sie die „Vossische Zeitung“ wohl nicht, und zweitens liegt ihnen garnichts an dramatischer Wirkung; sie wollen nur die Aufhebung irgend eines langweiligen Paragraphen des Bürgerlichen Gesetzbuchs, auf Scheidungen bezüglich, Seite so und so viel, Alinea so und so viel. Uns gehts nichts an.

Théâtre Antoine.

„Vers l'amour.“ Ein sehr hübsches Stück von Gandillot. Einfach, charmant, aufrichtig. Kein Drama, eigentlich nur ein paar Szenen, aber von Zeit zu Zeit sieht man einige Menschlichkeiten hervorkommen. Dabei ist nichts unterstrichen, es wird bis zum Schluß, einem unglücklich symbolischen Selbstmord, garnicht geschrieen, garnicht Mörder und Räuber

gespielt — ich meine: man übertreibt die Gefühlsdinge nicht, sucht nicht Reize und Triebe in Ethik, Moral, Leidenschaft voll hehrer Schöne umzudeuten. Und dabei kommt sehr hübsch heraus, wie sich das Spiel der Geschlechter immer wieder verschiebt, die Rolle des Mannes und die der Frau nicht mehr so fest bestimmt ist, wie das in der konventionellen Literatur bisher war. Entweder Er ist der Starke und Sie die Schwache, oder umgekehrt, hieß das Schema. In den liebenswürdigen Szenen von Gandillot sieht man nun einmal das Hin und Her, sieht den verlassenen Mann, spürt in etlichen noch nicht abgedroschenen Situationen den Egoismus als einzig fruchtbares, weil einzig aufrichtiges Motiv des Geschlechts- und Sinneslebens. Ein Maler nimmt eine kleine Geliebte in sein Bett — dem sehen wir mit vielem Vergnügen in einem ersten Akt zu, der das Montmartre-Leben auf die Bühne bringt. Er ist ihrer müde und will eine junge Dame aus der Gesellschaft heiraten, verabschiedet die Kleine, heiratet die andre aber doch nicht, weil er in der kurzen Zeit zweier Szenen erlebt, wie nett die eine sich wegdrücken läßt, erschüttert, aber nicht zuwider, während die andre sehr häßlich über jene Frauen spricht, die ihm vorher ihre Liebe geschenkt haben. Das ist der zweite Akt, in dem etwas Entzückendes geschieht: Der Maler hat jenes kleine Mädchen im Bois getroffen auf einer Bicyclepartie, und dort zwischen dem Grün der Bäume und einem jener kleinen Seen, die wir alle so lieben, errät sie, daß er heiraten, sie verlassen will. Sie möchte weinen, aber ihre Hände sollen ja das Bicycle halten. Sie sagt ihm also: Halt mir das Rad! und schluchzt einen Augenblick. Und er steht da und hält ihr das Rad, damit sie über ihn weinen kann. Ich finde diesen Augenblick nicht nur entzückend, ich finde ihn wunderschön, tief, was weiß ich alles, fast nicht mehr Theater. Dritter Akt. Er hat nicht geheiratet, aber sie. Einen reichen Mann, der nach keiner Vergangenheit fragt, nur die Gegenwart für sich will. Der Maler aber liebt nun die Ehegattin und holt sie sich noch einmal. Denn die Erinnerung an süße Zärtlichkeiten ist noch stärker als die Reize reichen Lebens. Also ein Ehebruch. Nun aber schwindet die Frau dem Geliebten hinweg. Sie gewinnt Geschmack an der Sicherheit des Daseins ihrer Ehe, und ihre Liebe verweht. Vierter Akt: Der Maler zerrüttet, entnervt, weil sie fast nie mehr kommt, ihn warten läßt, wird ein letztes Mal von der Geliebten um die Hoffnung der Liebeslust gefoppt. Sie telephoniert ihm ab. Schluß: man sieht einen Mann, der von einer Frau nicht loskommen kann, im Bois sitzen, auf der andern Seite des Lebens, ermattet, eigentlich garnicht mehr leidend, sondern nur sehr verstört, leer im Gemüte. Sie kommt, heute unerwartet. Und sagt ihm: „Mein Lieber, es ist aus. Mein Mann hat unsere Liaison erfahren, er will derlei nicht, das ist begreiflich. Und ich, mein Lieber, ich liebe dich doch nicht genug. Jetzt ists zu spät. Du hasts versäumt." Sie ist entzückend, man sieht ihr ordentlich die kleine Seele,

das Seelchen hervorkommen: ein wenig tut ihr der arme Mensch leid, ein wenig verachtet sie ihn, wie wir alle, Männer und Frauen, jene verachten, die uns erfolglos lieben, und eigentlich empfindet sie auch die große Gerechtigkeit, daß er jetzt der Verlassene ist, er, der sie im Bois damals weggeschickt hat. Die schönen Kleider, das nette Leben haben sie zur Geliebten der Eleganz gemacht; dies kann sie nicht mehr aufs Spiel setzen, der Liebe wegen. Die Jugend ist ja vorbei ..... Diese Geschichte wird sehr fein gespielt.

Théâtre des Variétés.

„Le Bonheur, mesdames“, ein angenehm geistreiches Lustspiel, vielleicht ein wenig Vaudeville, von Francis de Crosset, gibt der Granier, der Lavallière, Brasseur, Prince, Baron, kurz einer Zahl von Schauspielern allererster Art Gelegenheit, Geist, Anmut, Liebenswürdigkeit, Heiterkeit, ja wirklich kluge Heiterkeit zu zeigen. In einem gut gespitzten, lächelnden Dialog spielt sich das Schicksal einer Ehe und einer jungen Dame ab. Die Ehe ist zwischen der Granier und Brasseur. Sie ist, also sie ist die Granier. Giebt es in Deutschland eine Schauspielerin, die den Typus „liebenswürdige Frau der großen Welt“ noch durch den persönlichen Reiz der Klugheit zu erhöhen vermag? Diese Frau liebt ihren Mann, glaubt ihn treu. Er liebt sie, nur sollte sie nicht so sehr an seine Treue glauben. Solche Sicherheit, solches Zutrauen kränkt Männer, macht sie nervös. Brasseur ist ein einfacher, nicht allzu überlegener Mann, ein Bildhauer. Bourgeois. Die junge Dame ist die Lavallière, und diese ein wenig hysterische Pflanze, die eine unsäglich komische, aber auch charakteristische Art hat, ihre Arme, Beine, ihren ganzen Körper zu krümmen, zusammenzuziehen, diese Frau, die in Krämpfen der Unbefriedigung, der Begierde, des sinnlichen Neides auf andre, einfacher Fühlende, ihr Leben vertut, setzt sich den Brasseur in den Kopf. Nicht, weil seine Art sie, die Nervöse, Lüsterne, Zapplige, reizen könnte, sondern weil sie einmal eine Umarmung dieser beiden Eheleute gesehen hat, und weil ihr Glück — das Glück der Andern ist. Dies ist die Situation des Stücks; der sogenannte Konflikt kommt natürlich, als die Ehebrecher erwischt werden. Die Granier braucht nur vorzugeben, daß sie einen kleinen Idioten, einen Lebeknaben (den Prince spielt, daß man glaubt, eine Zeichnung des Toulouse-Lautrec oder einen Extrakt der Besucher des Palais de Glace vor sich zu sehen), sie braucht also nur vorzugeben, daß sie diesen Jüngling liebt, um die Lavallière auf ihn zu hetzen. Diese Intrigue ermöglicht den letzten Akt, jenen obligaten, ein wenig spöttisch-parodistischen Akt der glücklichen Lösungen, in dem die Ehe geleimt, ja sogar die Liebhaberin des Glücks der Andern für kurze Zeit zu reuiger Erkenntnis ihrer Hysterie gebracht wird. Mir hat an diesem Stück am meisten gefallen, wie gut im Maß die Leidenschaften

vorgebracht sind, was ja nun allerdings die Schauspieler auch wundervoll können. Man denke sich nur, was bei uns angegeben wird, wenn eine Frau erfährt, daß ihr Mann sie betrügt. Oder ein Mann zu ahnen anfängt, daß seine Frau ihn erwischt hat. Hier spürt man auch, daß es den Menschen einen ordentlichen Ruck giebt, aber es sind doch nicht alle Frauen Elektra-Naturen, alle Männer hamletisch veranlagt. Nicht alle Leute verlieren gleich ihre ganze Natur, verlassen sofort ihr bisheriges Dasein, sind in die Wüste verstoßen, in Derwische verwandelt, wenn sie eine ernste Stunde erleben. Nicht alle sind Heroen oder Neurastheniker mit blitzschnell entfesselten Anfällen; das vergißt man bei uns alle Augenblicke und spielt jene Leute der großen Welt, die Durchschnittskulturen sind, als wären sie alle unerhörte Persönlichkeiten. Hier ist man wahrer, leichter. Auch bei uns geht zumeist das Leben nach so einem Schicksal weiter, die Menschen kriechen in neue Situationen hinein, der Augenblick aber wird so gespielt, als ginge gleich noch, bevor der Vorhang fällt, die Welt unter. Hier ists anders. Und vielleicht berühren einen grade darum Konflikte, die anderswo nicht an uns herankommen; weil sie im richtigen Ton gestellte Fragen sind. Gewiß giebt es Tragödien der Untreue, der versagten Liebe, der Geschlechter, die das Tiefste hervorrütteln und nur den Ton letzter Erregung zulassen; diesen aber immer wieder auf jede Laune des Trieblebens angewendet zu sehen, entspricht doch dem ehrlichen Gefühl der meisten „bessern" Menschen von heute so wenig, daß sie ihr Interesse abwenden, weil sie diese aufgepeitschte, aufgehetzte Art nicht ihrem eigenen Wesen nahe fühlen können. Hier aber erhalten diese Dinge ihren rechten Gefühlswert.

Théâtre des Capucines.

In dem obligaten Stück, das irgend einen erotischen Witz oder Dreh bringt, spielt jetzt Louise Balthy. Eine Parodistin, sehr beweglich, nicht nur mit dem dürren Leib, den nervösen Armen und Beinen, sondern auch mit der Stimme, die sie, man könnte sagen: auf jeden Naturalismus der Sprache verzichtend, als Instrument benutzt, um allerhand meist groteske Tonstimmungen hervorzurufen. In andern Szenen des gleichen Stoffkreises Le Gallo; dieser Schauspieler spielt, was man bei uns Bonvivants nennen würde. Leute, die nicht pathetisch, leidenschaftlich werden können, ohne entweder selbst zu lächeln oder sich lächerlich zu machen. Le Gallo gehört zu den frechsten Schauspielern, die es gibt. Jedes Wort, das er sagt, klingt wie ein Hohn auf jedes in irgend ernste Tiefen gehende Gefühl.

Einige andre Theater.

Die Stücke habe ich glücklich vergessen, die Ausbeute war dennoch zumeist mehr als Füllsel leerer Stunden. Die Leute spielen hier wirklich unvergleichlich. Ich will nicht die abgedroschenen Worte bemühen: Tempo,

Laune und so weiter. Erinnere mich statt dessen, weil dies den Sinn des französischen Theaters anzeigt, an ein paar Sätze aus Wagners Schriften und schreibe sie her, weil Sie in Berlin ja jetzt sich wieder über so eine Sache gestritten haben. Also Richard Wagner „Über Schauspieler und Sänger“, Seite 159 im neunten Bande der gesammelten Schriften: „Genau betrachtet müssen wir heraus erkennen, daß der eigentliche Kunstanteil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des „Stücks“ zu der eigentlichen „Kunst“ nur soweit mit in Beziehung steht, als er die von ihm im voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichts vor allen Dingen verwertet hat. Darin, daß es in Wahrheit und trotz aller etwa ihm eingeredeten Maximen nur an die Leistung der Schauspieler sich hält und diese für die eigentliche Wirklichkeit des seiner Apperception dargebotenen künstlerischen Vorgangs ansieht, bekundet das Publikum noch am besten einen wirklich unverdorbenen Kunstsinn; es spricht hierdurch gewissermaßen aus, was überhaupt der Zweck der wahren Kunst ist.“ Soweit Wagner. Für Frankreich ist anzumerken: Da hier die Autoren den Bühnen nahe stehen, ihre Stücke für bestimmte Schauspieler schreiben, ihre Menschen gleichsam ihren Künstlern während des Schaffens assimilieren, konnte eine wirkliche, noch heute lebendige Theaterkunst entstehen. Während es in Deutschland wohl eine Literatur, aber kein Theater gibt, ist hier viel eher das Umgekehrte der Fall.

W. Fred.

Die Allee.

Geschminkt und zart gemalt wie die Chlorinden,
geht sie im Dämmern schlank durch die Allee,
— Moos überzieht der Bänke morsche Rinden —
das Köpfchen guckt aus riesiger Schleifen Schnee,
geht mit gezierten Schrittchen, tausend Mätzchen,
als reichte Lora sie ein Zuckerplätzchen.
In langer Schleppe schlängelt blau das Kleid,
die schmalen Finger mit zu weiten Ringen
knittern den Fächer, der von losen Dingen
der Lächelnden erzählt aus holder Zeit.
Blond muß sie gelten. Nase, niedlich feine,
du stimmst zum krausen Mund, der rosig schwillt
und stolz scheint. Pflästerchen am Ohr: das Bild
hat Glanz durch Dich, wohl kaum vom Auge, Kleine . . .

Aus den „Fêtes galantes“ von Paul Verlaine.
Nachdichtung von Richard Schaukal.

Berliner Theaterkritiker.

VII.

Philipp Stein.

Philipp Stein ist eine — sagen wir: eigenartige Erscheinung unter den Theaterkritikern Berlins. Oder vielmehr unter den Leuten, die von einer Zeitung mit dem Posten eines Kritikers betraut worden sind. Denn diese Leute brauchen, wie ich an einem Beispiel zu zeigen mich bemühen werde, trotz ihrer Stellung noch lange keine Kritiker zu sein.

Von einem Theaterkritiker kann man doch zum mindesten verlangen, daß er über ein Stück etwas Wesentliches zu sagen hat, daß er seinen Kunstwert erkennt und ein Publikum darüber unterrichtet. Wer aber, wie Stein, sich damit begnügt, den Erfolg eines Stückes zu konstatieren und dann den Inhalt zu erzählen, kann, wenn er auch einige nichtssagende Bemerkungen daran knüpft, höchstens zu den Reportern gezählt werden. Allerdings kann ein ehrlicher Bericht unter Umständen wertvoller sein als eine auf mangelhaften Grundlagen ruhende Kritik. Doch das trifft leider bei Stein nicht zu.

Ehemals redigierte Stein ein Fachblatt, das mit nichts in der Welt so wenig zu tun hat, wie mit der Kunst. Aber das kann natürlich noch nicht gegen Stein sprechen. Er könnte trotzdem ein sehr braver Mann sein. Leider aber trifft das wieder bei ihm nicht zu.

Als er sich von der Bekämpfung der Fleischnot abwandte und sich vor noch höhere Aufgaben gestellt sah, hatte er sich darüber schlüssig zu werden, welche Richtung er einschlagen sollte. Stein hielt es für opportun, für die Moderne einzutreten. Also z. B. für die Sezession. Und im Theater für den Naturalismus. Naturalismus? Ach Unsinn: ein hoher Begriff! Sagen wir lieber: für die Brahmsche Bühne. Das ist ja auch ganz natürlich. Es konnte ihm nicht schwer fallen, in Erfahrung zu bringen, daß das Deutsche Theater damals in Berlin das einzige ernst zu nehmende war. Dafür einzutreten bedeutete also kein Risiko.

Schlecht und recht schrieb er nun seine Berichte. Wirklich nicht schlechter, als es viele andere auch taten. Man stellte ja auch keine Ansprüche an ihn. Um über den Stand der Kunst unterrichtet zu sein, liest man nicht die Blätter, für die Stein schrieb und schreibt. Man kann getrost sagen, daß Stein seinen Platz ausfüllte. Da er sich seinen Weg vorgezeichnet hatte, fiel ihm das auch nicht schwer. Jedes Stück wurde eben, was Inhalt und Spielart betrifft, nach seinem Abstand von dem auf der Brahmschen Bühne Gebotenen beurteilt. Hier aber, bei Brahm, wurde prinzipiell alles gelobt und, wo es nur irgend anging, ein Erfolg konstatiert.

Trotzdem könnte die Art der Steinschen Beurteilung — um einmal Sudermännisch zu reden — ein anständiges Bedauern erwecken. In der

Tat: sehr oft hat Stein das allgemeine Mitleid verdient. Wenn man sah, wie erbärmlich hilflos er vor seiner Aufgabe stand, und wie dunkel ihm der Wert der Stücke war, über die er zu berichten hatte, wie er so ganz auf seine schon vorgefaßte Meinung angewiesen war, und wie er sich — um wenigstens stilistisch etwas zu geben — vergebens abmühte, neue oder richtiger: nicht immer dieselben Ausdrücke zu finden, dann blieb kaum ein andres Ergebnis: man mußte Mitleid mit ihm haben. Leider nicht nur mit ihm. Oftmals auch mit den von ihm Gelobten. Man stelle sich einen feinen Menschen wie Hauptmann mit Steinschen Superlativen belegt vor. Mit denselben oder doch gleichartigen Superlativen, mit denen eine Woche früher etwa Fulda belegt wurde! Ich denke mir, das muß wie eine Berührung mit gebrauchter Wäsche anmuten. Oder wenn Rittner dieselben Epitheta zuerteilt erhält wie — Stieler. Und auch Brahm ist es sicher nicht angenehm, von einem Stein öffentlich so bevorzugt zu werden.

Aber soweit ließe sich gegen Stein noch immer nichts einwenden. Oder doch nur aus persönlichen Gründen — nicht von Seiten der Öffentlichkeit. Denn es ist ja nicht nur das Recht, sondern die Pflicht des Kritikers, seinen Geschmack kundzugeben. Und daß Stein in dieser Hinsicht haltlos ist, kann man ihm nicht zum Vorwurf machen. Er hat seine Mängel lange genug offen gelegt. Weshalb ließ man ihn auf seinem Posten?

Die ernsthaften Einwände treffen erst sein Verhalten gegen Reinhardt — als Brahms bedrohlichsten Konkurrenten. Denn Reinhardt als Schauspieler wurde, da er ja dem Brahmschen Ensemble angehörte, selbstverständlich von Stein gelobt und gerühmt. Und diese Sympathie blieb Reinhardt auch zunächst noch erhalten, nachdem er aus „Schall und Rauch" ein Theater geschaffen hatte. Als dieses Theater sich jedoch weiter entwickelte, als seine Bedeutung sich von Tag zu Tag erhöhte, da wurde Stein schwankend. Aber zu seinem Lobe sei es schnell gesagt: sein Schwanken dauerte nicht lange. Sowie von einigen Seiten die Leistungen von Reinhardt auf Kosten von Brahm hervorgehoben wurden, da wußte Stein, was er zu tun hatte. Er durfte Brahm nicht im Stich lassen! Und sollte die ganze Welt von Brahm abfallen, er, Philipp Stein, wird Brahms Stütze sein und bleiben!

Wenn Brahm trotzdem auch heute seine Bedeutung noch nicht verloren hat: den Vorwurf braucht er sich nicht zu machen, daß er es Stein zu verdanken hat. Denn Steins Stützmittel waren sehr durchsichtig. Und nicht nur durchsichtig, sondern auch unanständig.

Da Stein sich seiner innern Standpunktlosigkeit bewußt war, und da er alles Interesse daran haben mußte, diese zu verbergen, so war er gezwungen, um so deutlicher seinen Standpunkt nach außen hin zu zeigen. Und da ihm die Fähigkeit abging, Leistungen zu beurteilen, so machte er von dem Recht der geistig Armen Gebrauch: er ergriff Partei.

An und für sich wäre das ja noch immer nicht das Schlimmste. Wenn er aus lauter Liebe zu Brahm dessen Leistungen in den Himmel gehoben hätte, und wenn er aus dem gleichen Gefühl heraus die Taten des Brahmschen Konkurrenten in den Dreck gezerrt hätte, so hätte man das mit begreiflicher Autosuggestion erklären und entschuldigen können. Stein ist aber eine viel zu kalte und berechnende Natur, um sich so weit von seinen Gefühlen hinreißen zu lassen. Er ist sich auch bewußt, daß bei Brahm nicht alles so einwandsfrei ist, wie er es gern haben möchte, und es ist selbst ihm unmöglich, Reinhardts Erfolge gänzlich zu verschweigen. Aber was er ungern sagt, das bringt er an den verstecktesten Stellen an (wahrscheinlich um das Feststellen seiner Gesinnung zu erschweren); deutlich drückt er nur das Ergebnis seiner vorgefaßten Meinung aus. Wenn es ihm paßt, verhilft er dem schlechtesten Stück zu einem Erfolg (in seinem Bericht), und aus einem wirklichen Erfolg macht er eine laue Aufnahme. Ich halte es für nötig, mich jetzt nicht mehr mit dem schlechten Kritiker zu befassen, sondern mit dem Menschen, der systematisch falsche Berichte in die Welt setzt.

Stein beginnt seine Kritiken stets damit, daß er über den Erfolg berichtet, den ein Stück beim Publikum gefunden hat. Nun gibt es bekanntlich bei jeder Premiere Leute, die klatschen, und Leute, die zischen. Für einen Charakter wie Stein ist es also nicht schwer, mit diesen Parteien derartig zu operieren, das auf das aufgeführte Stück (in seinem Bericht!) das von ihm gewünschte Licht fällt. Gern spricht er von der „kleinen Minderheit", die allein bei Reinhardt Beifall zollt, und die höchstens bei Brahm Widerstand leistet, während die Mehrheit sich natürlich so verhält, wie es Stein in den Kram paßt. Ein Beispiel: „Dem Lessingtheater hat gestern Hofmannsthals Drama ‚Das gerettete Venedig' starken Erfolg gebracht. Nur nach dem dritten Akt und zum Schluß stellte sich dem lebhaften Beifall etwas Opposition entgegen." Kann man diesen Zeilen entnehmen, daß es sich um einen vollständigen Durchfall handelt?

Nach solchem Anfang wird gewöhnlich der Inhalt des Stücks erzählt, und dann — da Stein selber wohl nicht damit rechnet, daß jemand noch weiter liest — kommen noch einige „kritische" Bemerkungen, in denen Stein sich zuweilen sogar auf die Seite der „kleinen Minderheit" stellt. Dies ist eigentlich bedauerlich. Denn sonst wäre Stein sicher schon lange der bewußten Fälschung bezichtigt worden.

Zum Schluß noch ein amüsantes Beispiel für das Verhalten Steins den beiden Konkurrenten gegenüber. Am 26. Januar 1903 schrieb er nach der hundertsten Aufführung von „Monna Vanna": ‚Monna Vanna' ist der eigentliche Erfolg dieser Saison. Das Werk hat seinem Dichter, der früher nur von einer kleinen Gemeinde verehrt wurde, den verdienten Platz auch in der Schätzung des großen Publikums errungen.

Und nun hoffen wir, bald auch einige seiner früheren Dichtungen auf der Bühne zu sehen, von der Maeterlincks größter Erfolg ausgegangen ist." Ein paar Wochen später wurde — allerdings nicht auf „dieser Bühne" — das bühnenmöglichste ältere Stück von Maeterlinck gegeben. Da schrieb Stein: „Im Neuen Theater ist gestern der tapfere Versuch gemacht worden, Maeterlincks ‚Pelleas und Melisande' der Bühne zu gewinnen. Aber trotz all der künstlerischen Mühen und all des großen Aufwandes ist dieser Versuch nicht geglückt. Ob diese Dichtung überhaupt zu einer geschlossenen Bühnenwirkung herauszuarbeiten ist? Ob ihre wundervolle lyrische Schönheit uns jemals von den Theaterbrettern herab wird erwärmen können?"

Muß man da noch etwas hinzufügen? Höchstens, daß das ein Fall unter vielen ist; weiter, daß Stein von „Stein unter Steinen" als von einer „Dichtung" sprechen kann; daß er (als einziger) gesehen hat, wie Sudermann auf den bewußten Hervorruf offenbar nur deshalb vor den Vorhang kam, um für Bassermann zu danken; schließlich, daß er hier wirklich nicht um seiner selbst willen betrachtet wurde, sondern um der weiten Verbreitung des Blattes willen, für das er schreibt: des Berliner Lokalanzeigers. Chr. F. Erl.

Luise Neumann.

Nicht Allzuviele, die jüngst in den Blättern die Nachricht lasen, daß die Gräfin Luise Schönfeld hochbetagt, im Alter von siebenundachtzig Jahren, auf ihrem Landsitz bei Wien gestorben sei, werden gewußt haben, daß mit ihr einer der leuchtenden Sterne aus der Glanzzeit des wiener Burgtheaters dahingegangen ist. Fast fünfzig Jahre sind vergangen, seitdem Luise Neumann der Stätte, an der sie fast zwei Jahrzehnte hindurch die Gunst und Liebe des Publikums in beispielloser Weise erfahren hatte, für immer den Rücken kehrte, um mit dem Grafen Schönfeld die Ehe zu schließen, und doch gibt es noch Wiener, deren Augen höher leuchten, wenn sie sich an das „Lorle" der Luise Neumann erinnern, wie es ihnen als Jüngling die Köpfe verdreht hat. . . . Sie, die sich der Grenzen ihres Talents bewußt war, wie kaum eine Zweite, war so glücklich, die Bühne in dem Augenblick verlassen zu können, wo sie auf der Höhe ihrer Kunst wie ihres Lebens stand. „Naive und sentimentalische Liebhaberin", wie man damals sagte, war sie und wollte sie bleiben. Sie wußte wohl, daß ihr der Flug zur hohen Tragödie versagt war, wie er anders gearteten Talenten, auch unter den „Naiven" mitunter vergönnt wurde, und so ging sie schweren und doch leichten Herzens, ehe die unerbittlichen „Vierzig" der „Liebhaberin" mahnend ein Halt geboten. Aber das ganze lange Leben hindurch, das ihr noch

beschieden war, hat sie warmen Herzens und offenen Auges an den Geschicken des Burgtheaters teil genommen, sie ist mit ihm aus dem alten, lieben Haus am Michaelerplatz in den prunkvollen Neubau gezogen, sie hat keinen Gedenk- und Ehrentag ihrer ehemaligen Kollegen vorübergehen lassen, ohne sinnige Gabe zu spenden, und wenn ihr weiches, edles Frauen- und Künstlerherz auch am alten Burgtheater hing, es hat sich auch dem neuen nicht verschlossen.

Theaterblut hatte sie vom Vater und der Mutter her mitbekommen, wenn auch das größere Talent der Mutter, der unvergeßlichen Amalie Haizinger, das reichere Erbe bot. Mit sechzehn Jahren tritt sie zum ersten Mal auf der heimischen karlsruher Bühne auf, mit zwanzig spielt sie im Burgtheater, wo sie gleich die Augen der Direktion wie des Publikums auf sich zieht, und das sie vom nächsten Jahr an bis zum Ende ihrer Theaterlaufbahn nicht mehr verlassen sollte. Der Zauber, der von der Anmut ihrer Persönlichkeit und ihres Spiels ausging, machte sie rasch zu einem Liebling der Wiener, die damals ja im Personenkult des Schauspielers viel mehr Begeisterung aufbrachten, als wir es uns heute vorstellen können, aber ihre eigentliche Blütezeit begann erst, als 1850 Heinrich Laube die Leitung des Burgtheaters übernahm. In seiner „Geschichte des Burgtheaters", diesem großen Rechenschaftsbericht, wird der sonst leicht Wortkarge und auch wohl Herbe beinahe weich und zärtlich, wo er von Luise Neumann spricht. Er hatte sie schon fünf Jahre zuvor als Floretta in der „Donna Diana" gesehen und war schon damals wie von ihrer lieblichen Erscheinung so von ihrem Spiel betroffen. Aber erst als er ihr Direktor wurde, merkte er mit immer wachsenden Staunen, was er an ihrer stillen, edlen Kunst und an ihrer hohen, uneigennützigen Begeisternng für ihren Beruf und das Institut, dem sie angehörte, besaß. „Diese sieben ersten Jahre meiner Direktion war sie mir die getreueste und feinste weibliche Hilfe. Sie war ein Mitglied, wie es im Buche steht; nein! wie es nicht einmal im Buche steht. Nichts von Schauspielerei, nichts von Flitterwesen, nichts von gemachtem Kram. Die ehrlichste, einfachste Hingebung an ihren Beruf; nicht nur die treueste Pflichterfüllung, auch die liebenswürdigste, welche selbst ein Opfer nicht versagte, sobald das Gedeihen des Ganzen ein Opfer in Anspruch nahm". Doch nicht nur die willigste Helferin in allen Besetzungsnöten fand Laube in ihr, die bis zur Erschöpfung der physischen Kraft in jede Lücke einsprang („unsre Perle, die sich halb tot spielt", sagte Bauernfeld in seinem Tagebuch), auch die dankbarste, feinhörigste Schülerin ist sie ihm geworden. In dem Nachlaß Laubes habe ich die Originale jener vielen Briefchen und Billets, durch die Güte seines Stiefsohns, des Geheimen Justizrats Hänel, einsehen dürfen, die ihm Luise Neumann zeitweilig Tag für Tag geschrieben hat. Ein eigener, stiller Zauber geht von diesen vergilbten Blättern aus.

Bald hat sie eine Frage an den Lehrer und Meister wegen irgend einer ihr unklaren Stelle in einem neuen Stück, dann fragt sie wiederum für die „Maske" einer ihrer Rollen um Rat, heut berichtet sie kleine persönliche Nöte und Ängste und morgen empfiehlt sie ein Stück, das sie gelesen, einen Schauspieler, der sich an sie gewandt hat, weil er weiß, daß sie des strengen Direktors Ohr besitzt. Aber niemals hat sie das Vertrauen und die herzliche Neigung, die ihr Laube schenkte, mißbraucht. Nie hat sie versucht, im eigenen Interesse auf ihn bestimmend zu wirken. Gewiß ist sie gern seinem Wink gefolgt, wo er ihr einen neuen Weg oder ein lockendes Ziel zeigte, aber nur zögernd hat sie sich ihm anvertraut, wo sie überzeugt zu sein meinte, daß er ihr das Ziel jenseits der Grenzen ihres Talents gesteckt hatte. Im Konversationsstück, wie es zumal aus Frankreich kam, hatte sie ihre künstlerische Heimat, und hier hat sie, sich und dem Publikum zur Freude, in Stücken, die meist heut bis auf den Namen verschollen und vergessen sind, im Kleinen Großes geschaffen, indem sie sich dem Ensemble, auf das Laube besonderes Gewicht legte, mit taktvoller Bescheidenheit einfügte. Aber auch, wo größere Aufgaben an sie herantraten, die Beatrice in „Viel Lärmen um Nichts", die Adelheid in den „Journalisten", hat sie sich, von Laube beraten, vollauf bewährt. Wo das Interesse des Ganzen sie brauchte, war sie immer zu haben, auch wenn ihr die Rolle einmal nicht so „lag", sie trat aber ebensogern neidlos, ohne Kabale und Intrigue, und ohne sich hinter den Direktor zu stecken, zurück, wenn andre, zumal Bedeutendere, kamen und eine Rolle spielten, die wohl in ihr Bereich gehörte. So ist sie Jahre hindurch so etwas wie der gute Geist des Hauses gewesen und war nicht nur, wie Laube selbst hervorhebt, „ein zartes, feines Band zwischen Publikum und Schaubühne", sondern auch zwischen Direktor und Schauspielern. Am 19. Dezember 1856 gab sie ihre Abschiedsvorstellung in ihrer berühmtesten Rolle, als Lorle in „Dorf und Stadt", die sie fast zehn Jahre zum Entzücken der Wiener gespielt hatte. Sie schied in der Fülle ihrer künstlerischen und körperlichen Kraft und Anmut, und so als Lorle, wie sie Josef Kriehuber im Bilde festgehalten hat, mit dem reinen Oval des lieblichen Gesichtchens, dem lächelnden Zug um den feingeschnittenen Mund und dem sinnenden Ernst in den ausdrucksvollen Augen, ist sie den Wienern vor Augen geblieben, noch, als sie die ihnen Wohlbekannte als Greisin durch ihre Straßen schreiten sahen. „Ach, es waren traurige Tage," sagt Laube, „als sie ihre letzten Rollen spielte und als sie zum ersten- und letztenmale vortrat, um persönlich zum Publikum zu sprechen und Abschied zu nehmen. . . . Eines der echtesten, der liebsten Blätter in der Geschichte des Burgtheaters war vollgeschrieben und mußte umgewendet werden. Und wir habens doch getragen, aber fragt uns nur nicht wie!"

Dr. Hans Daffis.

Rundschau.

Die heilige Sache. Lothar Schmidt scheint die Bühne mit Gewalt erobern zu wollen. Nach einigen mißglückten Versuchen, die aber wenigstens ernste Absichten erkennen ließen, ist er jetzt auf die bewährten Mittel und Witze gekommen. Er ist bei der Firma Blumenthal und Kadelburg in die Lehre gegangen. Und mit einigem Erfolg. Zwar fehlte es ihm noch an der nötigen Routine, aber mit der Zeit wird er vielleicht an seine Meister heranreichen.

„Die heilige Sache" soll eine Satire sein. Nun — difficile est satiram non scribere. Aber der Mangel an Schwierigkeit allein darf einen Menschen genau so wenig wie zu einem schlechten Stück zu einer Satire veranlassen. Wenn da nicht Leid — oder auch Mitleid — die Triebfeder ist, dann muß das Fehlen der innern Notwendigkeit störend wirken. Lothar Schmidt empfand keinen Zwang, eine Satire loszulassen, sondern er hatte nur eine „Idee". Er trat an allgemein bekannte gesellschaftliche Erscheinungen und Mißstände heran und schlug mit der Pritsche drauf los. Er hätte aber bedenken sollen, daß der geeignetste Ort, solche Angelegenheiten breitzutreten, der Biertisch ist, nicht die Bühne. Tagespresse und Witzblätter tun ja schon in genügendem Maße das ihre, im anspruchs- und gedankenlosen Publikum eine fast ungeteilte Meinung entstehen zu lassen. Was ist da noch ein Dichter not? Ja, wenn er noch von einem neuen Standpunkt aus an die Frage heranzutreten vermöchte! Aber ebenso abgedroschen wie diese ist die Beantwortung.

Sollten wir erst lernen, daß die Wohltätigkeit — zumal auf Festen — nicht immer um ihrer selbst willen getrieben wird? Daß es Leute gibt, die durch diese „heilige Sache" ihre gesellschaftliche Stellung aufzubessern versuchen? Daß ein Bankier gerne Opfer bringt, um Kommerzienrat zu werden? Ich glaube nicht. Wer das aber durch Augenschein bestätigt sehen will, der sehe sich die „heilige Sache" an. Er wird alsdann sicher überzeugt sein und sogar über manchen Witz lachen können. Desgleichen wird er sich freuen, dank verschiedenen Schlüssel-Szenen Erinnerungen an die Fälle Mirbach, Professor Meyer und die heiratskuppelnde Frau Rätin erweckt zu bekommen. Und diesem Menschen wird wohl auch die mehr oder weniger aufdringliche Darstellung durch die Schauspieler des Lustspielhauses zusagen. F. H.

Das gemeine Theaterstück, wie es bei uns die Bühnen überschwemmt, hat es mit den allergewöhnlichsten Zuständen und Menschen zu tun. Es braucht sich nicht erst Glauben zu erkämpfen, denn es versteht sich von selbst; auf jeder Straße trifft man den Helden und sein Schicksal obendrein. Das poetische Drama kann garnicht existieren, ohne mit dieser Welt zu brechen und eine andre dafür aufzubauen, ganz gleichgültig, ob es sich in einer Bürgerstube oder einem Königssaal abspinnt. Das Publikum, man sage, was man wolle, läßt sich auch eben so gern beim Schopf nehmen und über alle Erbsenfelder und Düngerhaufen weg durch die Lüfte führen, wie der Prophet des alten Bundes, der Speise aufs Feld trug. Aber es muß der Engel des Herrn sein, kein eitler Narre, der die Hand ausstreckt. Nun gibt es jedoch eine Menge Gesellen, die sich berufen fühlen, seine Rolle zu spielen, ohne seinen starken Arm zu haben; da ist es denn kein Wunder, wenn Habakuk sich wehrt, denn was hätte er davon, wenn er sich willig zeigte? Ausgerissene Haare, Schmerz im Nacken und einen zerbrochenen Grütztopf. Hebbel.

Der schwarze Domino. Von der gewaltigen seelischen Anstrengung, welche die Neueinstudierung des „Ringes“ im Königlichen Opernhause gefordert hatte, suchte man sich dort anscheinend dnrch ein angenehmes, geistreiches Plauderstündchen wieder zu erholen. Die oberflächlich-graziöse Oper Aubers: „Der schwarze Domino“, eignete sich vortrefflich zu diesem Zweck. Witz, Sorglosigkeit, Laune, konnten wieder einmal nach Belieben tollen! Allein so war es mit der Neueinstudierung dieser Oper doch nicht ganz gemeint. Denn an Stelle des prickelnden, hellen französischen Esprits strebte die Darstellung eine mehr behagliche und intime „Stimmung“, an, die weder die Handlung noch die Musik des Werkes besitzt. Das Ergebnis war, zum ersten, daß die Aufführung zuweilen etwas Müdes, Langweiliges erhielt, weil sich alle feine Bühnenstimmung in dem weiten Raum des Opernhauses ohne jegliche Resonanz verliert; zum andern, daß man nicht wußte, warum eine so leichte, winzige Sache so gewichtig breit genommen wurde; zum dritten, daß die äußerliche Theatralik des Scribeschen Fabrikats unangenehm störend hervortrat. Über dies alles hätte ein wenig französischer Leichtsinn hinweghelfen können oder, wenn dem Dirigenten Richard Strauß etwas mehr von Mephistos Kunst geworden wäre: Ein bischen Feuerluft, die ich bereiten werde ...... Unter dem ungeschickten Tempo der Aufführung hatte der Darsteller der männlichen Hauptrolle, Herr Naval, zu leiden, der seine Partie, allerdings nicht ohne eigene Schuld, zeitweilig mit komischer Steifheit durchführte und auch gesanglich nichts Besonderes bot. Viel besser fand sich Frl. Farrar mit der weib-Hauptrolle ab; denn sie hatte gesanglich wie darstellerisch ab und zu sehr hübsche Momente. Die Leistungen der übrigen Künstler und des Orchesters an und für sich waren vorzüglich.

G. Gräner.

Prinzgemahl und Troubadour. Es ist die alte Geschichte: wenn Prinzgemahl und Troubadour Gegensätze sind, wenn sie so gar keine Berührungspunkte haben, dann steht es faul (im Staate Dänemark). In der Blumenstraße hatten wir einen neuen vielversprechenden Titel, der so gut über einer Tragikomödie stehen könnte, und einen Autor (Xanrof), der uns durch seine Montmartre-Lieder manche vergnügte Stunde bereitet hat. Desto mehr enttäuschte das Stück, das von einer verblüffenden Humorlosigkeit ist und den einen Witz von der Pflicht des Prinzgemahls zu Tode hetzt. Doch schließlich ist uns das Stück ganz gleichgültig; wir haben ja auch die Hoffnung aufgegeben, daß Alexander uns im eignen Heim doch mal als Mascarille oder Scapin kommt. Zweierlei müssen wir aber vom Residenztheater verlangen: daß Alexander eine tragende Rolle hat, in der er alle Minen springen lassen kann, und daß er über eine Partnerin verfügt, die soviel Charme und Gewandtheit besitzt, daß sie — im Spiel — ihre Rivalinnen — in den Logen — auszustechen vermag. Beides war leider nicht der Fall, und so war es recht langweilig. Tröstlich war dabei nur der Gedanke, daß wir in Berlin ein eignes Theater für solche Stücke haben, die den Spielplan der „literarischen“ Provinztheater für Wochen brach legen. Vielmehr zwei solche Theater. Unter dem Stadtbahnbogen gab es eins der üblichen Feld-, Wald- und Wiesen-Ehebruchsstücke ohne Ehebruch von einem Autor (Veber), der uns schon einmal, durch seine „Lutti“, gelangweilt hatte. Da aber ein Bonmot das andre jagte und die Darstellung bis in die kleinste Rolle auf einem

höhern Niveau stand als sonst, war es der unterhaltsamste Abend, den uns das „Trianon-Theater" seit langem geboten hat. G. A.

Bahr über Dekorationskunst. In Nr. 5 der neuen wiener Wochenschrift „Der Weg" skizziert Hermann Bahr eine Entwicklungsgeschichte der Dekorationskunst. Die Skizze ist dem Herausgeber eine so willkommene Ergänzung dessen, was er selbst in Nr. 8 der „Schaubühne" (S. 207/8) gesagt hat, daß er sie hier wiedergibt.

„Bei den Griechen soll die Dekoration nur verdecken, nämlich was die Schauspieler hinten treiben, sie ist zuerst nur eine Wand, niemals „stellt sie vor". Dies auch im englischen Theater und in der ganzen Renaissance nie. Man baut dann mit der Zeit einen prächtigen Raum auf, aber als einen Raum des Spiels, nicht der zu spielenden Begebenheit. Diesen, den Raum der Begebenheit, den dramatischen Raum auszuführen, bleibt der Phantasie der Zuschauer überlassen, wozu ihr zuerst ein Wort im Text des Schauspielers genügen muß, später eine Tafel helfen soll, auf der steht: Schloß oder Wald usw. Und dabei bleibts eigentlich. Nur daß man diese Mitteilung, Schloß oder Wald, bald nicht mehr durch bloße Buchstaben macht, sondern durch Farben, nicht mehr hinschreibt, sondern hinmalt. Die Dekoration, zunächst nur Grenze, Wand, Mauer der Bühne, wird nun Tafel, Aufschrift, Plakat. Sie stellt aber eigentlich noch immer nicht dar. Es fällt ihr nicht ein, Schloß oder Wald zu sein, sondern nur ein Zeichen, daß sich der Zuschauer Schloß oder Wald zu denken hat. Erst im letzten Jahrhundert geschieht es dann, daß man plötzlich der Phantasie des Zuschauers nichts mehr zutraut. Das wäre ein andres Kapitel, aus der innern Geschichte des Bürgertums: wie dieses, kaum zur Macht gelangt, überall keinen Glauben an seine Kraft mehr hat und ihr Hilfen sucht. Hat also die Dekoration vorher dem Zuschauer nur gesagt: Stell dir ein Schloß oder einen Wald vor, so muß sie jetzt, mißtrauisch, daß er das nicht mehr imstande sein werde, vielmehr trachten, es darzustellen: sie wird, aus der Wand, aus dem Plakat, zum Panorama. Sie wird „echt". Gehen Sie nur ins Burgtheater! Lefler und Goltz. Man kann diese Art von Dekoration wirklich nicht besser machen, die schlechte Dekoration. Wobei nun aber, was wieder ein andres Kapitel wäre, aus der Psychologie, an die man leider im Theater gar nicht denkt, wobei nun geschieht, daß die Phantasie der Zuschauer, vom Spiele völlig ausgeschaltet, daß diese müßig gewordene, überschüssige Phantasie, eben weil sie nicht mehr ins dramatische Spiel gezogen wird, sich jetzt gegen dieses wendet. Die Phantasie, die nicht mehr mittun darf, wird kritisch. Das wäre eine lange Geschichte, die in allen Künsten heute spielt: die kritisch gewordene Phantasie, die sich, aus Rache, weil der Künstler sie an der Kunst nicht beteiligt, gegen ihn kehrt. Und das Ergebnis: daß uns allen, jedem Menschen, der nur ein bischen Geschmack hat, die jetzt üblichen Dekorationen unerträglich geworden sind. Und wie das dann immer geschieht, die einen rufen: Zurück! die andern: Heraus, hinüber! . . . So weit war es vor sechs, sieben Jahren. Überall. Das ist ja das Merkwürdige, daß, wenn etwas reif ist, es plötzlich wie auf Verabredung überall beginnt und Menschen, die sich gar nicht kennen, gemeinsam einem unsichtbaren Befehl zu gehorchen scheinen. Bei uns: Kolo Moser, Roller, Olbrich. Das Buch von Appia. Der junge Fortuny. Dann in Berlin der Kreis um Reinhardt. Jetzt Craig. Allen ge-

meinsam: der Haß des Panoramas, der Ekel. Und gemeinsam: ein heftig verlangender Wille, eine neue Form der Dekoration zu finden. Wobei nun zunächst ein neues Schlagwort erscheint: stilisiert. Jeder versteht darunter etwas andres. Einig sind sie nur, daß die Dekoration nicht mehr vortäuschen soll, dieses oder jenes zu sein, Schloß oder Wald, sondern daß es ihr zukommt, an der dramatischen Stimmung mitzuwirken. Sie soll durch Linien und Farben tun, was der Dichter mit Worten: den Zuschauer zwingen, dasselbe zu fühlen wie der Schöpfer oder Leiter des Dramas. Gefühl ist schließlich immer nur ein bestimmter Grad von Spannung in unsern Blutgefäßen. Der Dichter entladet sie in Worte, die, begriffen, nun die Blutgefäße des Zuhörers auf denselben Grad spannen. Der Musiker in solche Töne, der Schauspieler in solche Gebärden. Der Maler also in solche Linien oder Farben. Eine Szene darstellen, dies enthält, psychologisch, zwei Prozesse: erstens den Grad von Spannung zu treffen, deren Ausdruck sie ist, zweitens den Dichter die Worte, den Musiker die Töne, den Schauspieler die Gebärden, den Maler die Linien und Farben finden zu lassen, die fähig sind, genau den Zuschauer auf denselben Grad zu spannen. Alles Drama ist immer nur Suggestion gewesen. Mit einem etwas umständlichen Apparat, weil es auf die Masse zielt, in der jeder einen andern Zugang hat, dieser durch den Verstand, jener durch das Ohr ein andrer durch das Auge. Wenn im Drama also das Wort Schloß oder Wald fällt, so handelt es sich dem Dichter niemals um ein wirkliches Schloß oder einen wirklichen Wald, sondern immer blos um den suggestiven Reiz oder Wert allein, den dieses Wort hat, und dem Maler handelt es sich jetzt darum, Linien und Farben von genau demselben Reiz oder Wert zu geben. Das war der Sinn jenes Stilisierens, von dem man damals sprach. Radikal hat es zuerst Olbrich in Darmstadt versucht, dann Moser in Saltens Jung-Wiener-Theater, indem sie die Stimmung einer Szene aus dem wörtlichen und schauspielerischen in ihren malerischen Ausdruck verwandelten, der an Vorhängen sichtbar wurde. Psychologisch will der Hamlet den Zuschauer durch eine Reihe von abwechselnden Gefühlen, wie aus warmem Wasser unter die kalte Douche in den Dampf, mit einer solchen Berechnung führen, daß er zuletzt, körperlich, seelisch, in jenen dramatisch gewollten Zustand der Erleichterung gerät, den Aristoteles die Katharsis nennt, mit einem medizinischen Namen, wie das Ganze ja ein durchaus medizinisches Verfahren ist. Olbrich pflegt nun zu sagen: Dazu genügt mir ein Vorhang, den ich einfach, jedesmal wenn im Drama das Gefühl wechselt, immer wieder anders beleuchten werde, eben mit der Farbe, die in jeder Szene der Ausdruck eben dieser Stimmung, eben dieses Gefühls ist. Daß wir jetzt auf der Terrasse, dann im Palast, bald im Zimmer der Königin, bald auf dem Kirchhof sind, dies erfährt der Zuschauer ja durch das Wort und es ist unnötig, ihm erst noch zu zeigen, was ihm ja schon gesagt worden ist. Sehen soll er nicht die Terrasse, die jeder sich denken kann, sehen soll er das Gefühl der Szene: was die Worte der Offiziere dunkel in ihm aufrauschen lassen, soll am Ende als Bild vor ihm erscheinen. Was eigentlich an den Traum erinnert, der immer durchaus dramatisch verfährt, indem er uns einen körperlichen Zustand und seine zuerst nur dumpf vernommene Stimmung einer besondern Schwere oder Eile oder Nähe, drückend oder treibend, am Ende plötzlich in Gestalten, als Bild zeigt . . . Aber — und hier

versagt dieser Versuch Olbrichs, und hier setzt dann der andre Rollers ein: aber erst am Ende. Eine dramatische Szene ist kein Gedicht. Ein Gedicht hat seine Stimmung schon, bringt sie mit, schlägt sie sogleich an. Dramatisch ist es, daß die Stimmung erst wird, unter unsern Augen. Weil das Drama es ja mit ungestimmten Zuschauern zu tun hat und eben dies sein Amt ist, sie zu stimmen, jeden von seinen persönlichen Gefühlen weg in ein gemeinsames hinüber. Was man also die Stimmung einer dramatischen Szene nennt, ist erst ihr Resultat, sie produziert es erst. Und wenn es nun, wie der Vorhang sich hebt, sich in der Dekoration schon zeigt, bevor wir noch durch den dramatischen Verlauf bereit dafür sind, kann es nicht wirken. Das hat Roller zuerst vielleicht garnicht eigentlich erkannt, aber er hat gefühlt, daß die „stilisierte" Dekoration, die Dekoration als Ausdruck der seelischen Stimmung, sich erst zeigen darf, wenn eben durch den szenischen Verlauf das Gefühl des Zuschauers so weit ist, daß es jetzt drängt, sich im Bilde zu sehen. Daher seine Dekorationen, die eigentlich ein doppeltes Spiel treiben. Die zunächst nur als Plakat wirken: stellt euch das Schiff des Tristan, den Kerker des Florestan vor! Die dann aber, wenn nun die szenische Stimmung im Zuschauer zu wirken beginnt, wenn ihn sein persönliches Gefühl verläßt, wenn er der dramatischen Verwandlung erliegt, plötzlich von ihm gar nicht mehr als irgendein Schiff oder irgendein Kerker empfunden werden, sondern als Gesicht des Gehörten: Töne, zum Bilde geronnen. Am schönsten für mich immer im Fidelio, wenn eben Leonore auf Pizzaro anlegt, jetzt draußen die Hörner den Retter verkünden, welche Verkündigung dann in der Ouvertüre wiederholt wird, und nun in dieser höchsten, nach Licht lechzenden Stimmung sich endlich der sonnige Tag auftut. Ich glaube wirklich, daß, wenn wir in den psychischen Messungen weiter wären, sich nachweisen ließe, daß diese Farben, die er hier nimmt, uns genau auf denselben Grad spannen, wie die Töne, die wir hören, daß sie, psychisch, vollkommen der malerische Ausdruck dieser Musik sind ... Dann noch Reinhardt, der, im Sommernachtstraum, endlich das „Brettl" entfernt hat; die ganze Bühne ist hier dramatisch geworden. Und nun Craigs eigentliche Tat: das dramatische Kommando dem Dichter ab- und für den Maler zu fordern. Schließlich in der Ferne mein Liebling, der „dramatische Architekt", der große Dirigent, dem Dichter, Musiker, Maler, Schauspieler, Sänger, Tänzer, alle gehorchen."

Billetsteuer. Dem chronischen Geldmangel im Säckel unsrer Haupt- und Residenzstadt abzuhelfen, sinnen die Stadtväter. Man sucht nach Objekten für neue Steuern. Und man ist auf eine Theatersteuer verfallen. Nachdem man gesehen, daß man, ohne zu viel Anstoß zu erregen, die Hundesteuer nicht gut erhöhen könne. Und daß andere Quellen schwer zu entdecken sind. Warum auch nicht. Die Sektsteuer ist ein gutes Beispiel. Wer Sekt trinken kann zu fünfzehn bis zwanzig Mark die Flasche, kann auch eine halbe oder eine ganze Mark Steuer zahlen. Die Reichen, die Sekt trinken, können es tragen. Und man verschont die Armen, die ohnehin unter Steuerlasten seufzen. Auf dieselbe Stufe, wie die Sekttrinker, scheinen die Theaterbesucher gestellt werden zu sollen. Wer sich den Luxus gönnt, ins Theater zu gehen, mag auch zu den hohen Billetkosten ein paar Pfennig Steuer bezahlen. In Freuden sollt Ihr des armen, frierenden Staats, oder hier, der Stadt gedenken. Genau

wie im Winter der hungrigen Vögel. Das ist eine Bewertung der moralischen Anstalt, Theater genannt, die an Unverblümtheit der zutage tretenden Gesinnung wahrlich nichts zu wünschen läßt. Und man macht auch die Sache so hübsch plausibel. Die Theater erheben Aufgeld. Das geht über den Billetpreis hinaus, den Direktoren einst für ihr Theater aufgestellt haben. Warum soll der erhöhte Preis in ihre Taschen gleiten? Warum soll, wenn Not im Stadtsäckel vorhanden ist, das Aufgeld nicht eine ständige Steuer werden? Denn darauf läufts doch hinaus. Die Erfahrung hat man doch oft genug gemacht. Neue Steuern, die dem Unternehmer auferlegt werden, werden von ihm auf die Konsumenten abgewälzt. Erst bei der Warenhaussteuer hat man das erlebt. So wirds auch hier werden. Die Preise für Theaterbillets werden noch teurer werden, als sie heute schon sind. Der Mittelstand klagt bereits genug darüber.

Tut nichts, schallts zurück. Theater ist Vergnügen. Und Vergnügen soll und muß man bezahlen. Wird wirklich moralischer oder kultureller Einfluß vom Theater geübt, nun, so werden eben nur die dieses Einflusses teilhaftig werden, die da zahlen können. Wir habens herrlich weit gebracht. Es ist immerhin gut, einmal zu sehen, wie man oben offen denkt.

Die Theaterdirektoren werden weiterhin protestieren. Und wahrlich nicht ohne Grund. Sie haben es wirklich nicht leicht. Man sehe sich die berliner Theater an. An den Fingern einer Hand lassen sich die herzählen, die finanziell gedeihen. Sie haben große Ausgaben. Ein Ensemble und die Theaterpacht, die Abschreibungen auf den Fundus, und alles, was sonst dazu gehört, kosten sehr viel Geld. Die neuen Bestimmungen über den Feuerwachdienst erhöhen die Kosten, um die aber schließlich die Theaterleiter nicht herumkommen konnten. Nun solls so weiter gehn.

Man wird es sich doch überlegen müssen. Und es ist nur zu begrüßen, daß der Magistrat zu den Beratungen über die neue Steuer die Theaterdirektoren Brahm, Löwenfeld und Bolten-Bäckers hinzuziehen will. Hoffentlich rechnen die Herren dem Magistrat einmal eine Theaterbilanz vor, und hoffentlich zieht der Magistrat seine Lehren daraus. Es wäre recht schade, wennn man die Herren nur ehrenhalber, also mit beratender Stimme, hinzuzöge, und alles, was sie sagen, der bekannten wohlwollenden Erwägung zu unterziehen versprechen würde.

Müssen schon Steuern sein, so können die unerhört lukrativen Variétés und Kabarets sie eher tragen als die Theater. Die Steuer auf die Theaterbillets legen zu wollen, ist kulturfeindlich, also jedenfalls verderblich. Schon das Experiment könnte schädlich sein. Es gibt in Berlin Theater, die nichts mehr abgeben können, auch die geplante Steuer nicht. Sie könnten daran zu Grunde gehen, und eine große Anzahl von Künstlern, die das Theater bis dahin genährt, kommen zu den vielen, vielen andern, die engagementlos herumsitzen. Das ist keine erfreuliche Perspektive. Und daß sie nicht übertrieben dargestellt ist, werden die Theaterleiter, zu denen man auch einige kleinere noch hinzuziehen sollte, hoffentlich dem Magistrat mit aller wünschenswerten Offenheit zahlenmäßig auseinandersetzen.

Dr. Richard Treitel.

Die Serie „Dramatischer Nachwuchs" wird in der nächsten Nummer fortgesetzt.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. — In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.



Über die Technik des Dramas.

. . . . . Wir arbeiten viel mehr instinktiv als nach gewissen vorgefaßten Theorien. Wir arbeiten, ohne uns sehr klar zu werden, was wir tun, von Trümmern umgeben; denn die Formeln von gestern sind noch kaum erschüttert, so beginnen schon die von heute zu wanken. Stücke, die uns jetzt höchst veraltet vorkommen, hätte man vor zehn Jahren für den Gipfel der Kühnheit gehalten, genau so wie die revolutionären Haartrachten von heute die Perücken des nächsten Dezenniums sein werden. Arbeiten wir also darauf los, wie der Geist es uns eingibt, und folgen wir nur unserm Temperament und dem dunkeln Instinkt. Arbeiten wir wie in einer Wolke, ohne vorgefaßte Absicht und ohne uns unsres Schaffens allzu bewußt zu werden. Ich mißtraue solchen, die nach Vollendung ihres Werkes sagen, das und das hätten sie damit bezweckt; ich glaube nicht, daß sie sich mit der gleichen Klarheit über ihr Vorhaben an die Arbeit gesetzt haben.

Ich weiß freilich, daß es Leute gibt, die nach Theorien arbeiten, wie es Schauspieler gibt, die uns abends im Salon erklären, wie sie den Hamlet auffassen: sie eröffnen uns gewaltige Perspektiven über diese Rolle, und wir werden hingerissen. Aber wenn sie den Hamlet spielen, ist es erbarmungswürdig. So gibt es auch Literaten, die etwas Bestimmtes machen wollen; ihre Theorien sind glänzend, aber die Ausführung ist zum Weinen!

Übrigens beginnt die Manie, Theorien zu schmieden, die vor zehn fünfzehn Jahren wütete, neuerdings nachzulassen. . . . Alle seit den letzten drei Lustren auf der Bühne gemachten Versuche haben unsrer gegenwärtigen Technik mehr Freiheit und Beweglichkeit verliehen. Aber wie viel Übertreibungen waren nötig, damit ein bischen mehr Freiheit möglich wurde! . . . . Was wir wohl für alle Zeit los sind, das sind die großen Schlagworte, die man sich lange Zeit an den Kopf geworfen.

Wir sind den Aberglauben an die „gutgebauten Stücke", an das Gespenst der großen Pathosszene (scène à faire) los, womit nicht gesagt sein soll, daß der Bühnendichter es nun nicht mehr nötig hätte, eine Szene zu entwickeln und alles aus ihr herauszuholen, was darin steckt; ich freue mich nur, daß er dies jetzt so anfangen kann, wie es ihm gefällt, daß er die Szene breit ausmalen oder auch nur andeuten kann, wenn er nur einen sinnfälligen Eindruck damit erzielt. Unsere dummen Schlagworte, das ist bühnenfähig und das nicht, bedeuten nur: das ist für die Bühne brauchbar. Denn was ist schließlich Bühnenkunst andres als die Kunst, Interesse zu erwecken? Wie, ist einerlei, wenn man es nur erweckt. Und das ist in der Tat eine Gabe; es gibt einen Theatersinn, aber es gibt keine Regeln und Gesetze, und wer diesen Sinn sein nennt, kann durch ein Nichts, ein simples Zwiegespräch packen. Sobald man im Theater sitzt, merkt man sofort, ob der Autor Interesse zu erwecken vermag oder nicht: man braucht dazu das Stück nicht bis zu Ende zu sehen. Es ließe sich sogar ein Stück denken, das weder Fabel noch Charakterzeichnung besitzt noch sonst ein bisher giltiges Postulat, und das doch sehr packend wäre. Es wäre ein Parforcestück, gewiß, aber vielleicht findet sich doch einmal der Autor, der es schreibt. Das würde der Theorie vom „gutgebauten" Stück den Rest geben. Ist der Misanthrop ein gut gebautes Stück? Oder der Tartüff? Und so viele andre Meisterwerke! Dergleichen Vorurteile, die von den Theaterdirektoren künstlich gehätschelt werden, beginnen, wie gesagt, reißend zu verschwinden. Mein „Aiglon" ist kein „Stück" — das Publikum hat es nicht einmal gemerkt. Und für die Generation, die noch auf der Schulbank sitzt, prophezeie ich vollends einen festen Willen, mit der Vergangenheit oder wenigstens mit ihren Theorien reinen Tisch zu machen, und gleichzeitig ein heftiges Verlangen nach Handlung, nach spontaner Schöpfung, wenn ich so sagen soll, ohne Versteinerung zu unfruchtbaren Formeln.

Die einzigen, für die diese neue Kunst üble Folgen haben wird, sind die Herren Theaterdirektoren. Bisher hatten sie ein untrügliches Kriterium für den Wert eines Stückes. War es gut gebaut, d. h. besaß es eine Fabel, die sich nach ehernen Gesetzen entwickelte, so war es leicht anzunehmen oder abzuweisen, ja selbst zu beurteilen. Was wird ihnen aber nun als Kompaß dienen, wenn sie es literarisch und psychologisch bewerten sollen? Ich fürchte, sie werden auf gut Glück entscheiden müssen und dabei arg daneben hauen. . . .

Edmond Rostand.

Deutsch von Friedrich von Oppeln Bronikowski.

Berliner Theaterwoche.

Es gab ein neues Stück, ein sehr altes und ein ziemlich altes Stück. Es gab einen Holländer, einen Engländer und einen Norweger. Es gab eine Tragödie, eine Komödie und eine Tragikomödie. Es gab eine mittelmäßige, eine herrliche und eine anbetungswürdige Dichtung. Es gab eine anständige, eine wunderschöne und eine nie zu vergessende Aufführung. Es gab einen Skandal, einen Erfolg und einen Eindruck, dessen Art und Grad nicht mit den Worten der Theatersprache zu bezeichnen ist. Es gab eine Première im Kleinen, eine Neueinstudierung im Deutschen und eine Wiederauffrischung im Lessing-Theater. Es gab einen Heijermans, einen Shakespeare und einen Ibsen. Es gab „Ghetto", den „Kaufmann von Venedig" und die „Wildente".

* * *

Wenn der Vorhang über dem ersten Akt von „Ghetto" aufgeht, glaubt man sich in die Rosenstraße oder auf den Mühlendamm versetzt. Es ist dieselbe Gegend in Amsterdam, und dieselben Laute dringen an unser Ohr. „Und er gurgelte gar lieblich jene fetten Gutturalen, und er schlug dabei den Triller, den Schalscheleth, wie ein Vogel". In dumpfer Ladenluft offenbaren alte und ältliche Handelsjuden eine Gesinnung, die ebenso echt anmutet wie der Klang und der Inhalt ihrer Worte. Wodurch kann die breite Zustandsmalerei dramatisch werden? Dadurch, daß gegen die Gesinnung dieser ältern Generation revoltiert wird. Die revoltierende Jugend tritt in die Erscheinung, und wir beginnen bereits für das Stück zu fürchten. Denn Rafael nennt seinen greisen, blinden Vater Sachel nicht nur einen Betrüger, was er ist, sondern schildert ihm auch in beneidenswerter Feinfühligkeit die Qualen seiner Blindheit. Dies dürfte er niemals, jenes allenfalls bei einem Abschied fürs Leben tun. Daß er nach dieser Auseinandersetzung dem Vater weiter auf der Tasche liegt, bringt ihn zunächst um unsre Achtung. Schlimmer ist, daß das, was folgt, ihn auch um unser Interesse bringt.

Wenn der Vorhang über dem zweiten Akt aufgeht mit seiner Eßzimmerdekoration und seinem gedeckten, leuchtergeschmückten

Familientisch, dann erwachen Freitag=Abend=Gefühle in jeder jüdischen Brust. „Lecho Daudi Likras Kalle.“ Hier aber geht Held Rafael der jungen Rebekka, die ihm ob ihres Geldes zur Braut bestimmt ist, durchaus nicht entgegen, sondern wirft sie hinaus. Denn er liebt das christliche Dienstmädchen des Hauses und gibt dieser Liebe in Worten Ausdruck, so ungefühlt und ausgeblasen, daß nur zwei Möglichkeiten bleiben: entweder ist diese Liebe unaufrichtig, oder dieser Liebhaber ist ein ungewöhnlich leerer Patron. Wir entscheiden uns nach den Erfahrungen des ersten Aktes für das zweite und hören ihn mit erheblichem Gleichmut seine Tiraden gegen Vater, Tante und Rabbiner schmettern. Die sichtbaren Mauern des Ghetto sind gefallen, aber die unsichtbaren stehen immer noch. In diesen engen Mauern verdorren die Menschen bei ihren toten Göttern. Lebendig ist allein der Gott, der zu fühlen ist im Licht der Sonne, in den Düften des Sommers, im Tau des Feldes, im Glanz des Wassers. Also eine Predigt für den Pantheismus, die offene Türen einrennt, das bischen Handlung nicht vorwärts bringt und uns sehr gelangweilt in den dritten Akt entläßt.

Wenn der Vorhang über diesem dritten Akt aufgeht, sehen wir in eine reizend gemalte Gracht, über die sich langsam die Dämmerung senkt, und die in der ersten Fassung der Tragödie dazu diente, dem liebenden Dienstmädchen die Möglichkeit zum Wassertode zu geben. Die zweite Fassung hat sich für eine innerlichere Lösung entschieden. Rose will Jüdin werden. Warum? fragt Vater Sachel sie. „Weil ich mit Ihnen Mitleid habe und beinahe nicht den Mut, einen Sohn von seinem Vater zu trennen.“ Man schwankt, was man im Munde eines Dienstmädchens unerträglicher finden soll: das „beinahe“ oder das „trennen“, kommt aber zu keinem Ergebnis, weil sofort eine Rede Rafaels erfolgt von so gedrucktem Charakter, daß dagegen Roses Sprache schon wieder wie die Sprache des Lebens wirkt. Nachdem er sich auspathetisiert hat, versucht er zum Schluß dem armen Ding klarzumachen, daß sie durch ihren Entschluß, Jüdin zu werden, das Band zwischen sich und ihm, dem Pantheisten, zerrissen hat. Er überzeugt sie so wenig wie uns, was für sie schmerzlicher ist als für uns. Sie hat an ihn geglaubt, und das ist uns glücklicherweise keinen Augenblick eingefallen; sie wird zerbrochen, und wir werden nicht einmal berührt.

Auch große Schauspielkunst könnte wahrscheinlich diese muffige Mischung von jüdischer Gartenlaube und jüdischem Zola nicht genießbar machen. Die brave Schauspielkunst des Kleinen Theaters streckte vor den konfusen Phrasen die Waffen und nahm sich der wahrheitsgetreuen Zänkereien opfermutig an. Fräulein Grüning war eine keifende Kuchentante wie auserlesen, Herr Licho aber traf nicht nur den Krakehler, sondern auch den liebenden Vater.

* * *

Ein besserer Feuilletonist, als ich leider bin, wäre glücklich über den prächtigen Übergang, der vom „Ghetto" zum „Kaufmann von Venedig" führen könnte. Liebe zwischen Christ und Jüdin hier, zwischen Jud und Christin dort; Judentum im Italien der Renaissance und im Holland der Gegenwart; der Jude Sachel und der Jude Shylock usw. usw. Unvergleichliche Gelegenheit zu kulturhistorischen Antithesen und ästhetischen Parallelen, nach dem Muster jener Biederseele, die sich gar nicht über die „Ironie des Schicksals" beruhigen konnte, daß Herr Schildkraut, der Kontraktverächter, grade Shylock, den Kontraktverfechter, als Antrittsrolle gespielt habe.

Ich möchte diesen Übergang vor allem darum nicht benutzen, weil ich dann gleich von Shylock reden müßte und damit Reinhardts Hauptverdienst verwischen würde. Das aber scheint mir darin zu bestehen, daß er bei seiner Nachdichtung des „Kaufmanns von Venedig" eben nicht von Shylock ausgegangen ist, so verlockend es bei der schauspielerischen Potenz des Herrn Schildkraut am Ende auch gewesen sein mag, ihn in den Mittelpunkt zu stellen.

... Gedächtnisstarke Leser erinnern sich vielleicht, daß ich vor drei Wochen mit großer Liebe von dem Kritiker Friedrich Düsel sprach, der bloß an ein verbreitetes Blatt zu kommen brauchte, um ein wertvoller Faktor im berliner Theaterleben zu werden. Im besondern Falle machte ich ihm, wahrhaftig ohne die Wichtigkeit des Faktums zu überschätzen, zum Vorwurf, daß er die Existenz des Matkowskyschen Wetter von Strahl nicht gewußt oder nicht erwähnt oder falsch gewertet habe. Herr Düsel hat gereizter geantwortet, als es sonst in seiner ruhigen und überlegenen Art liegt. Er möchte noch einmal mit unerschütterter Be-

stimmtheit betonen, daß all das, was jetzt dem „Kaufmann von Venedig" das hohe feiertägliche Gepräge gebe, auch im „Käthchen" lebendig und wirksam war. Das möchte er noch einmal betonen, denn er setze voraus, daß man versuchen werde, zwischen jener und dieser Aufführung Gegensätze und tiefgreifende Unterschiede aufzudecken. Außer Stande, den starken Erfolg und die tiefgehende künstlerische Wirkung dieser zweiten Aufführung zu schmälern oder zu verdunkeln, werde man glauben machen wollen, eben das, was hier zum Gelingen mitgewirkt, habe dort gefehlt.

Das glauben machen zu wollen, bin ich allerdings sehr gesonnen. Ich habe an der Aufführung des „Käthchen" zweierlei auszusetzen gehabt: daß dieses Käthchen und dieser Strahl nicht stark genug seien, eine solche Ausstattungslast zu tragen, und daß man dem Dekorateur zuliebe den Dichter zerfetzt und verstümmelt habe. Der „Kaufmann" ist unversehrt geblieben, und Porzia und Shylock hießen Sorma und Schildkraut. Man wähle Ermete Novellis Bearbeitung des Stückes und vertraue die entscheidenden Rollen Schauspielern zweiten Ranges an, und man kann eines ähnlichen Mißerfolgs sicher sein, wie ihn die Eröffnungsvorstellung hatte. Das ist meine Meinung. Wegen dieser Meinung mich und alle, die sie teilen, der „weibischen Wankelmütigkeit" und, rätselhafter Weise, sogar der „Feigheit" zu zeihen, ist keine schöne Art der Polemik . . . .

Die Aufführungen seit der Zeit der deutschen Shakespeare-Renaissance bis heute hatten fast alle aus dem Lustspiel des königlichen Kaufmanns von Venedig ein Trauerspiel des zu Tode gehetzten Shylock und damit seines ganzen Volkes gemacht. Von allen Versuchen, sich von dieser Auffassung zu befreien, hat keiner soviel Glück gehabt wie der Reinhardtsche. In frühern Fällen lag es an der Unzulänglichkeit des Shylock, wenn etwa ein Bassanio oder eine Porzia vorherrschten. Hier hatte ein bewußter fester Wille das christliche Element in die Mitte geschoben. Dieses Völkchen bildet nicht den lichten Hintergrund für Shylocks düstere Gestalt, sondern Shylock ist der Störenfried, der unter dieses Völkchen tappt. Venetianische Lebensluft ist die Dominante der Aufführung, hebräisches Lebensleid nur ein dissonierender Ton. Wer auftritt, hüpft vor Freude; wer abgeht, trällert vor sich hin. Bei Bassanios Käthchenwahl verdichtet sich dieser Frohsinn zu einer Reihe von „Leibern junger Mädchen, welche singen",

bei Jessicas Entführung zu einer schwellenden Serenade der jungen Kavaliere. In der meisterhaft abgetönten und grandios gesteigerten Gerichtsszene ist nichts so elementar wie der Schrei der Erlösung beim Urteilsspruch. Die volle Höhe wird erreicht, wenn auf den Jammer der Jubel folgen darf. Der fünfte Akt ist von einem Märchenhauch umflossen, vom Vorgefühl süßer Wonnen durchglüht. Shakespeares erotischste Poesie, die von Mondschein und Liebesgirren lebt und duftig ist wie ein Traum, wird im Deutschen Theater in ein Nokturno eingefangen, das an köstlicher Zartheit seinesgleichen nicht hat.

Dieser Eindruck wird von Reinhardt erreicht gegen eine ganze Schar mittelmäßiger Schauspieler, oder die grade diese Rollen mittelmäßig und noch schlechter spielen. Drei Akte lang ärgert man sich über ihre Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten, über ihren Mangel an Stilgefühl; in den letzten beiden Akten denkt man kaum noch dran. So stark hat Reinhardt diese amusischen Naturen schließlich doch mit seiner Persönlichkeit durchdrungen. Ich möchte ihm trotzdem sagen, was alles mir im einzelnen mißfallen hat. Durch Verschleierung erweist man ihm vielleicht einen materiellen, sicherlich keinen ideellen Dienst. Man unterschätze auch diese Kleinigkeiten nicht. In Fällen, wo weder die Dichtung so stark, noch der Boden für seine Regiekunst so günstig, noch die Besetzung der Hauptrollen so glücklich ist, wird es ihn vor Schaden bewahren, wenn Umgebung und Beiwerk besser bedacht sind. Diesmal hat mir davon niemand weiter gefallen als der Doge, der würdig aussieht und spricht; als Jessica, die zum ersten Mal eine echte Jüdin ist; als der alte Gobbo von Pagay, der mir noch nie mißfallen hat.

Herr von Winterstein ist der nüchternste Schauspieler des Ensembles; er kann primitive Brutalität, niemals Adel und Anmut lebendig machen. Er wäre ein wirksamer Marocco, den Herr Steinrück durch ein forciertes Gebahren umbrachte. Arragon ist ein geschraubter Hidalgo, kein lächerlicher Cretin. Lorenzo darf nicht die schönsten Verse des fünften Aktes fallen lassen. Antonio, der königliche Kaufmann, ist bedeutender, als Herr Kayßler scheinen kann. Lanzelot Gobbo gehört Herrn Leopold. Graziano ist vom Dichter aufs feinste individualisiert. Herr Moissi hat das Zeug zu einem großen Pantomimiker. Tubal ist eine der wichtigsten Rollen des Stücks. Nerissa sollte nicht einzig deswegen von Frau Wangel

gespielt werden, weil diese in der Gerichtsszene Komik einzusetzen hat; dafür ist sie vorher von allen Grazien gemieden und drückt mindestens einen Akt lang auf die Stimmung der Sorma.

Die Sorma gibt im Anfang äußerlich aufgesetzte Putzigkeitseffekte, die nicht gerade der Porzia zukommen, sondern schon vielen frühern Rollen zugekommen sind. Erst die zweite Werbung offenbart diese Porzia als ein Wesen ganz besonderer Art, keck und geistreich, stolz und doch voll Sehnsucht nach dem wahren Mann. Wenn er erscheint, wie viel schöner noch müßte bei einem ebenbürtigen Bassanio ihre Hingebung, der keusche Ausdruck ihrer Sinnlichkeit klingen! Nachdem sie sich so lange ohne Partnerin und Partner hat behelfen müssen, richtet sie auch ihre Gnadenrede weniger an Shylock als ans Publikum. Es schadet nichts. Weise, hoheitsvoll und selber tiefbewegt führt sie das natürliche Rechtsbewußtsein zum Siege und ist dann im Triumph der frohste Schelm.

„Shakespeare hegte vielleicht die Absicht, zur Ergötzung des großen Haufens einen gedrillten Werwolf darzustellen, ein verhaßtes Fabelgeschöpf, das nach Blut lechzt und dabei seine Tochter und seine Dukaten einbüßt und obendrein verspottet wird. Aber der Genius des Dichters, der Weltgeist, der in ihm waltet, steht immer höher als sein Privatwille, und so geschah es, daß er in Shylock trotz der grellen Fratzenhaftigkeit die Justifikation einer unglücklichen Sekte aussprach, welche von der Vorsehung aus geheimnisvollen Gründen mit dem Haß des niedern und vornehmen Pöbels belastet worden und diesen Haß nicht immer mit Liebe vergelten wollte.“ Auch ohne Heine gelesen zu haben, haben Edmund Kean und Ludwig Devrient aus Shylock einen Rachehelden gemacht, dieser einen greisenhaft gebrochenen, jener einen männlich widerstandsfähigen. Dem einen oder dem andern sind alle gefolgt, bis auf Possart, der eine geschickte Synthese von beiden herstellte, und Mitterwurzer, der sich zur grellen Fratzenhaftigkeit, zum Fabelgeschöpf bekannte. Herr Schildkraut, Mitterwurzers einziger Schüler, ist als Shylock meines Wissens ganz selbständig. Er will kein Prinzip verkörpern und keinen komischen Werwolf machen. Er spricht kein Mitleid an für seinen Juden und läßt doch kein Lachen aufkommen. Er lacht selbst sehr viel oder lächelt wenigstens im ganzen ersten Akt. Daß Dulden das Erbteil seines Stammes sei, gesteht er nicht mit Haß, nicht einmal

mit Gram, sondern sagt es berichtend. Das ist überhaupt die Gefahr dieser zurückhaltenden Einfachheitsmethode: es wird zuviel berichtet, zu wenig erlebt. Die berühmte Stelle von der Gleichgeartetheit und Gleichberechtigung des Juden ist bei Herrn Schildkraut ein einziges Referat. Aber vielleicht ist das der einzige Weg, diese Auffassung durchzuführen, und wahrscheinlich ist ohne diese Auffassung Reinhardts Auffassung des ganzen Stücks nicht möglich. Ob freilich Herr Schildkraut nicht doch aus der Not eine Tugend macht, ob er überhaupt großer Leidenschaften fähig ist, müssen weitere Proben ergeben. Vorläufig freut man sich seiner schauspielerischen Qualitäten. Er hat einen kräftigen Gang und prachtvoll eindringliche Gesten. Er unterscheidet Shylock in der Ruhe von Shylock im Affekt. Jenem gelingt ein leidliches Hochdeutsch, dieser fällt gleich in den Jargon. „Und er gurgelte gar lieblich". Er hat Farbe im Ton, kann in seiner Rede grinsend und hündisch wie kühl und wägend sein und durch erstickte, gezwängte oder offene, volle Laute seine Stimmung verraten. Er zeigt sogar manchmal Herz, wenn der Kopf auch wohl überwiegen wird. Er fesselt jeden Augenblick als Persönlichkeit und tritt keinen Augenblick aus dem Rahmen. Die Aufführung des „Kaufmanns" ist keineswegs auf ihn zugeschnitten, und man würde sich doch sehr fürchten, sie ohne ihn anzusehen. Er ist ein Gewinn, der erste „Kerl", den Reinhardt seit Reichers Abgang gefunden hat.

* * *

Der Hauptgewinn der Woche aber war, trotzdem und alledem, die „Wildente" bei Brahm, in jener teuern alten Verfassung, deren Charakter durch keine Neubesetzung angetastet wird, die von überragender seelischer Größe, von hinreißender menschlicher Gewalt ist und alle Theorien von Ibsenspiel und Ibsenstil zuschanden macht. Da hat man selber, fern von Berlin, der Macht einer solchen Vorstellung entronnen, festgestellt, wie Ibsen gespielt werden müsse. Man ist sich furchtbar gescheit vorgekommen. Brahms schöpferisches Vermögen sei durch die Ausbildung des naturalistischen Stils völlig aufgebraucht gewesen. Als ein Kritiker, dessen Rationalismus der jüngere Ibsen der historischen und romantischen Dramen nie zugänglich gewesen war, hatte er den mittleren und den

alten Ibsen für den Naturalismus in Anspruch genommen. Als ein Theaterdirektor, für den gleichfalls Ibsens Lebenswerk mit den „Stützen der Gesellschaft" begann, übertrug er ohne die geringste Modifikation den naturalistischen Darstellungsstil auf den symbolistischen Ibsen, als wäre nicht dessen Sprache eine Kunstsprache, eine Sprache der höchsten Konzentration, die in einen Satz eine Gemütsstimmung zusammenpreßt, nach deren Ausdruck die Wirklichkeit, in hundert Weitschweifigkeiten sich verlierend, unruhig umhertastet. Bei Brahm gab man diese Seitensprünge nach Möglichkeit aus eigenem hinzu, ließ man Ibsens prägnant herausziselierte Leitmotive in Nebengeräuschen untergehen, die keine andere Bedeutung hatten, als daß die Wirklichkeit nicht ohne sie ist. Man kopierte die Wirklichkeitssprache, im alten Irrtum befangen, daß das letzte Ziel der Kunst die Wiederholung der Wirklichkeitszüge sei. Dieses Fähnlein von Darstellern, die so viel taten, die alle dickdrähtigen und vierschrötigen Mittel verschmähten, die nichts verlinderten und nichts verwitzelten, nichts verzierlichten und nichts verkritzelten, sie waren für Ibsen doch zu wirklichkeitsbefangen, zu robust, zu unzusammengesetzt, zu sehr Instinkt und zu wenig Nerv. Sie simplifizierten Ibsens mißtrauische Charakteristik. Sie ließen im hellsten Tageslicht schimmern, was zum Lebenselement das Zwielicht hat. Sie wollten mit ihrer ungeheuern Ehrlichkeit einem Dichter beikommen, der sie narrte. Sie waren in ihrem Wesen zu eindeutig, um die letzte Realität Gestalten verleihen zu können, in deren dichterischer Darstellung ein Rest Schweigen ist.

Ist denn das alles wahr? Ich habe Ibsen inzwischen in Wien und in Paris, ich habe ihn von Italienern und von Skandinaven spielen sehen und habe gefunden, daß er nirgends besser gespielt wird als in Berlin. Aber selbst wenn ich den Maßstab nicht aus andern Ländern und andern Leistungen, sondern lediglich aus der Sache hernehme, wüßte ich nicht, wie, keineswegs der ganze Ibsen, sondern zunächst einmal die große Tragikomödie von uns allen richtiger und reiner, tiefer und bezwingender gespielt werden sollte als bei Brahm. Außer bei Brahm selber. Frau Sörby fällt diesmal ganz aus. Hedwig, den alten Werle und den alten Ekdal hab ich schon weit vollkommener gesehen. Der Relling des Herrn Mair ist der glaubhafteste von den bisherigen Rellings, wenn auch an sich noch nicht glaubhaft genug.

Aber was bedeutet vergleichen bei diesem Hjalmar, dieser Gina, diesem Gregers! Hier ist die höchste Höhe der Fähigkeit erreicht, menschliche Naturen natürlich und menschlich auf die Bühne zu bringen. Bassermann, in der reifen Pracht seiner Künstlerschaft, ist alles zugleich, liebenswürdig und bemitleidenswert, so erbärmlich wie lächerlich; er ist der Scheingesunde, in dem sich die ganze Durchschnittsmenschheit spiegelt, der grenzenlos oberflächliche Egoist und der dumme Lebenskomödiant. Die Lehmann, im blühenden Reichtum ihrer Menschlichkeit, ist nur eins, aber das ganz und in seelischer Endlosigkeit: Geliebte und Liebende, Gattin und Mutter — Weib. Und zuletzt und zuerst und zuoberst Sauer! Sauer mit der zitternden Güte seines liebekranken Herzens, mit der müden Trauer seiner zuckenden Lippen, mit dem Schmerzensblick der unergründlichen Augen, mit dem zuversichtlichen oder resignierten Klang der melancholischen Stimme — Sauer als Gregers Werle, als der schicksalgezeichnete arme Schwärmer mit der unstillbaren Sehnsucht, der wie Parzival aus dem Walde Brezilian in die Welt reitet, im Narrenkleide und mit der Erfahrung eines kleinen Kindes!

Hier sind Mysterien. Hier hören die Stilfragen, hier hört die Kritik auf. S. J.

Das Theater ist auf dem Wege, den es betreten, mit der Kultur der Nation in Widerspruch geraten. Es war einst Nationalangelegenheit, den Gebildetsten wichtig, und es ist — zum Zeitvertreib geworden, den niemand unter den Kulturmitteln mehr in Anschlag bringt. Man müßte also wol einmal die Sache von einer andern Seite anregen, wenn man die Bühne regenerieren will. Nicht den Dichter zu den verbrauchten Konvenienzen der Bretter hinabzuziehen, sondern jene zu den Gedanken der Dichter emporzuheben, das schiene mir die Art und Weise, wie man nach und nach ein reales Theater im wahren und großen Sinne schaffen könnte. Das Repertoire bedarf einer durchgreifenden Erfrischung. Diese leitet man immer am zweckmäßigsten durch bereits vorhandene, aber fremd gewordne Werke großer Meister ein — denn da steht uns Autorität, Erinnerung, Tradition helfend zur Seite — wodurch einem Institute ein ganz neuer Impuls gegeben werden könnte. Hiermit wäre dann successive die Aneignung der in der Zeit entstehenden Sachen von wirklichem poetischen Gehalt zu verbinden ... Alle diese Sachen wären freilich sehr weise und bedächtig anzugreifen. Am wenigsten dürfte man auf der Stelle schlagende Resultate erwarten. Die Wirkungen würden sich im ganzen immer nur nach und nach zeigen. Immermann.

Dramatischer Nachwuchs.

IX.

Bei den zuletzt betrachteten jungen Talenten, in deren Formtrieb sich die Elemente vielleicht am glücklichsten zur Erzeugung eines neuen dramatischen Hochstils mischen, erschien ein gewisser Mangel an ästhetischer Einsicht verhängnisvoll. Läuft der eine Gefahr, in wichtigen Augenblicken statt eigengestalteter Formen leere Hülsen der Theaterkonvention in Händen zu halten, so droht die Kraft des andern sich zu zersplittern, weil ihm der Sinn des Gesetzes noch nicht aufging, das eine theatralisch mögliche Anordnung dramatischer Formen zur künstlerischen Notwendigkeit erhebt. Die Erkenntnis dieses Gesetzes, das theatralische und sprachkünstlerische Forderungen zu einer höhern Einheit im Drama verbindet, kann sehr wohl auf das Schaffen eines Talents tiefbedeutsamen Einfluß üben — denn rechte Erkenntnisse bleiben nicht als tote Begriffe im Gehirn liegen, sondern steigen in Blut und Nerven hinab und mischen schließlich den Willen ihrer Weisheit unsern unwillkürlichsten Taten bei. Solche Erkenntnis kann auch auf dem Grunde eines schöpferischen Geistes ruhen und Frucht tragen, dessen Bewußtsein niemals theoretisch klare Formeln für sie gefunden hat. Ein Mann dieser Art ist vielleicht der Wiener Beer-Hofmann, als Sprachkünstler das reichste und selbständigste Talent der Hofmannsthal-Schule. Sein bisher einziges Drama „Der Graf von Charolais" ist im einzelnen so reich an dichterischer Schönheit, daß man die weitere Entwickelung dieses Künstlers mit ehrfurchtsvollem Schweigen erwarten muß. Als dramatisches Ganzes ist es mißglückt — denn der Einheitspunkt, von dem alles dramatische Geschehen als notwendiger Kampf naturgewurzelter Gegenkräfte ausgeht, ist nicht mit klarem künstlerischen Bewußtsein ergriffen. Die Geschichte von dem getreuen Sohn, der mit dem eigenen Leben dem Leichnam des Vaters ein ehrliches Grab erkaufen will und eben dadurch die Gunst des hohen Präsidenten und die Hand seiner gehorsamen Tochter erhält, und die Geschichte vom Ehebruch und Untergang eben dieser Tochter stehen in einem blos epischen Nebeneinander. Die dramatisch scheinende Möglichkeit dieses Stoffes — die Idee von der Rache des Lebens, das wohl ein Opfer der alten Generation für die junge, aber niemals ein umgekehrtes annimmt! — die lösende Möglichkeit taucht wohl zuweilen in den Worten des Dichters auf, aber sie geht vorüber, wie der Gral an Parsifal, weil das Bewußtsein des Dichters sie nicht anspricht, nicht fragend festhält. Wie stark bei alledem in Beer-Hofmann das Gefühl für die Notwendigkeit dramatischer Einheit ist, beweisen grade die an sich unerträglich langen Dialoge des letzten Aktes, in deren Breite freilich jede dramatische Wucht versandet. Das Übermaß der Reden stammt hier nämlich nicht lediglich aus der Beer-Hofmann auch sonst wohl bedrohenden geilen

Wort-Üppigkeit eines d'Annunzio-Jüngers, diese Reden verraten hier immer wieder das Bemühen, durch bloßen Gedankenausdruck nachträglich jene innere Einheit der Handlung herzustellen, die in den Vorgängen nicht gestaltet wurde. Die Mühe ist natürlich vergeblich — denn in der Kunst haben Worte nicht als verstandesmäßig erklärende, sondern nur als seelisch-sinnlich suggestive Zeichen Kraft. Aber diese Bemühung ist doch ein Beweis mehr, wie gesund und wohlgerichtet der dramatische Instinkt des Dichters Beer-Hofmann, ist, und wieviel wir von ihm erwarten dürfen, wenn vielleicht einmal eine stark bewußte ästhetische Erkenntnis die Kraft eines natürlichen Triebes schützt und stärkt.

Zum Schluß muß nun noch von einigen Autoren die Rede sein, die einstweilen mehr durch die Energie ihres ästhetischen Überzeugungsausdrucks als durch die Gewalt künstlerischer Taten Aufmerksamkeit abnötigen. Es ist ein Kreis von Autoren, die hohe Kultur, profunde Bildung und zum Teil eine an Versuchen und Erfahrungeu reiche literarische Vergangenheit besitzen. In Jung-Weimar schien dieser Kreis eine Zeit lang seinen Mittelpunkt zu finden. Einer seiner merkwürdigsten Vertreter sitzt aber heute in München: Georg Fuchs verdient in unserm Zusammenhang einige Beachtung als Typus jenes Ästhetentums, das in einseitiger Betonung der mimischen und musikalischen Elemente des Dramas die Bühne zu einem Ort rein optisch-akustischer, d. h. nur sinnenhafter Genüsse machen möchte. Schöne Bewegungen und schöner Wortklang, das ist das Wesentliche, worauf Fuchs den Monumentalstil seiner „Schaubühne der Zukunft" gründen will. Daß im Anfang die Vereinigung dieser beiden Bedürfnisse das Drama schuf, stimmt vielleicht für die hellenische Tragödie, stimmt aber schon nicht für die germanische Bühnenkunst, deren Anfänge (Fastnachtsumzug und Mysterienspiel) großenteils einer herzhaft naiven Freude an naturalistischer Nachahmung entspringen. Das übersieht der einseitig gestimmte Hellenismus. Aber wenn dem selbst nicht so wäre — dies stete Bemühen, die Zukunft der Kunst aus ihren Ursprüngen zu erklären, scheint mir nicht gescheuter, als wollte man auf dem Nachweis hin, daß der homo sapiens erectus ehrliche Vierfüßler unter seinen Ahnen hat, das Zukunftsideal des Menschen in vierfüßiger Vorwärtsbewegung suchen. Tatsache ist, daß von dem Moment an, wo sich die Wortkunst der Formen der rohspielerischen Mimik des Mittelalters bemächtigte, auch eine Nachahmung, und zwar die Nachahmung von Seelenzuständen, das Hauptinstrument des Dramatikers wurde. Daß diese Nachahmung nicht mehr naturalistisch, sondern gemäß dem letzten Zweck der Kunst, der stets mehr als eine Freude am trefflich Nachgebildeten ist, stilisiert sein mußte — das ist wahr, ist wahr, weil alle psychologische Darstellung doch nur Mittel ist, um das hebende, lösende Gefühl eines mächtigen Kampfes und die überverständige Erkenntnis von der notwendigen Einheit ewig entgegenstrebender Kräfte

wachzurufen. Aber deshalb bleibt die Nachahmung, äußerliche und psychologische, doch das Hauptmittel des Dramatikers. Alles unmittelbar sinnlich Wirkende (sofern es nicht wieder dem Unterzweck der Nachahmung dient!) ist in dem modernen Drama nur Hülfe, im äußersten Sinne entbehrliche Hülfe — Georg Fuchs aber schüttet mit andern, allerdings als „reinstofflich" kunstfeindlichen Wirkungselementen auch das Psychologische aus dem echten Drama hinaus! Nicht einmal bei den ihm offenbar allein vorschwebenden Hellenen, deren Drama freilich eben durch die viel größere Rolle, die unmittelbare Sinnenwirkung, Tanz, Musik und rein lyrische Wortkunst in ihm spielen, von dem germanischen so ganz wesensverschieden ist, nicht einmal bei diesen Griechen läßt sich das Psychologische von der eigentlich künstlerischen Wirkung so reinlich absondern. Und nun gar im Theater Shakespeares! Wie alle rigorosen Verehrer des Theaters vergißt Fuchs total, daß das Drama in einem nicht gut löslichen Verhältnis zur Wortkunst steht, d. h. zu jener Kunst, die nicht mit optischen, nicht mit akustischen, sondern mit sprachlichen Zeichen arbeitet; daß es aber die unerhört große, einzige Eigenschaft dieses Materials ist, viel mehr als ein Klangmittel zu sein und nicht blos die Gehörnerven, sondern die ganze Psyche des Menschen, d. h. die Summe aller aus seinen Erfahrungen geflossenen Gedanken und Empfindungen zu affizieren. So kann die Sprache den ganzen Menschen gestalten, den ganzen Menschen ergreifen. Indem die Sprache psychologisch allseitiges Interesse erwecken kann, besitzt sie Erregungsmöglichkeiten, die über die einsinnigen Affektionen der optischen und akustischen Künste weit hinausgehen. Das psychologische Interesse ist so ein unentbehrliches Medium für den modernen Dramatiker geworden. Die dramatische Poesie auf das mimisch und klanglich Monumentale einschränken, heißt ihren eigentlichen Lebensnerv unterbinden. Wohin solche — heut sehr beliebte! — kraß sensualistische Ästhetik führt, das zeigt sehr hübsch Fuchsens Repertoirentwurf für seine Zukunftsbühne; da weist er unter den monumentalen Werken dramatischer Kunst bedingungslos Hans Sachs und — der „Natürlichen Tochter" einen Platz an, während „Judith" und „Penthesilea", ja sogar gewisse Werke Shakespeares nur mit starken Bedenken für möglich erklärt werden.

Illustrativ steht dann zur Fuchsschen Theorie auch seine eigene Produktion, deren konsequente Übereinstimmung mit der Lehre jedenfalls Anerkennung verdient. Fuchs hat u. a. einen „Till Eulenspiegel" geschaffen, von dessen akademisch steifer Festlichkeit und reflektionsreichem lyrischen Gerede man sich inbrünstig zum tiefen vollen Leben der deutschen Volksbücher zurücksehnt. Er hat einen „Manfred" geschrieben, der das Historische mit einer für leidlich Gebildete unerträglichen Willkür behandelt, alles farbige Leben in philosophisch dunkles Gerede verflüchtet und doch nicht entfernt soviel Größe und erhabenen Stil

gewinnt, als jedem Leser aus den paar Seiten eines simpeln Historienbuchs entgegenleuchten kann, das vom wirklichen Hohenstaufen Manfred berichtet. Es ist nämlich merkwürdig, daß für den künstlerisch Blickenden die ganz gemeine Wirklichkeit oft mehr großen Stil und sinnbildliche Tiefe hat als die absichtsvoll allegorischen Gebilde der klügsten Ästheten. Schließlich hat Fuchs noch einen „Hyperion" geschrieben, der mit Chören usw. völlig in die Konvention der griechischen Tragödie einlenkt. Nur daß ihm der gewaltige Resonnanzboden eines großen Mythos fehlt, und Fuchs dafür ein wirkungsloses Surrogat zusammengeklebter Bedeutsamkeiten hinstellt. Nichts bleibt übrig von dem reinlichen Deutsch dieser Kunst, die jeder schöpferisch aufwühlenden Sprachkraft, jeder lebenschaffenden Phantasie entbehrt, als ein paar schön gesehene Bewegungsbilder für Umzüge und Gruppen, ein paar schöne, aber musikalischer Unterstützung deutlich bedürftige Verse für Arien und Chöre — kurz Text für eine Oper! Oper! Das nämlich ist bisher noch immer — seit Richard Wagner — das Ende aller gewesen, die, auf hellenische Traditionen gestützt, die Überlieferung germanischer Dramatik abreißend, jenseits von Shakespeare, eine funkelnagelneue Bühnenkunst errichten wollten. Weil mir dies Ende aber ein Ende mit Schrecken scheint, weil dieser Weg in tiefere Unnatur und Unkunst führt als alles, was wir fliehen wollen, und weil dieser Weg noch vielen, außer Georg Fuchs, heute verlockend scheint, dieser Weg zum unpsychologischen, rein sensualistischen, allegorischen Festspiel — deshalb bin ich in meiner Kritik des Georg Fuchs ausführlicher gewesen, als die mit rühmlicher Ehrlichkeit bemühte, aber in nichts eigentlich schöpferische Persönlichkeit dieses Autors selbst verlangen könnte.

Ein weit stärkeres Persönlichkeitsinteresse können die beiden Schriftsteller beanspruchen, an die ich vor allen dachte, als ich von Jung-Weimar sprach: Paul Ernst und Wilhelm von Scholz. Paul Ernst zumal hat in seinem unlängst erschienenen „Demetrios" große Hoffnungen geweckt; der erste Akt zwar wird für mich völlig erschlagen durch den beständigen Vergleich mit Hebbels stärkstem, reinstem Dichtwerk, dem Demetrius-Vorspiel, einen Vergleich, den Ernst seltsamerweise nicht nur durch den Stoff, sondern durch die ganze Szenen-, ja zum Teil selbst durch die Dialogführung Zug um Zug herausfordert. Auch später noch fühlt man zu sehr planvolle Konstruktion und kommt über eine kühle Ehrerbietung nicht hinaus. Dann aber im vierten und fünften Akt springen Quellen einer tiefen, erschütternden Sprachkraft auf. Es fallen Worte, so zitternd weit, wie sie das neue Leben, so stählern fest und geschmeidig, wie der dramatische Kampf sie braucht. Ein paar einzelne Szenen verheißen mir mit ihrer sprachlich erschöpften psychologischen Tiefe und Eigenart mehr für die Zukunft des Dramatikers Paul Ernst als der Umriß des imposant groß und richtig angelegten, aber doch eben nur zum Teil von

wirklicher Wortkraft ausgeführten dramatischen Gesamtplans. — So starke Talentproben wie im „Demetrios“ finde ich in dem fast gleichzeitig erschienenen großen Drama Wilhelm von Scholz „Der Jude von Constanz“ nicht. In diesem Stück ist die Welt des vierzehnten Jahrhunderts als tragender Untergrund für eine historisch bedingte Tragödie viel zu blaß und karg, als irrelevanter Hintergrund für ein ewig typisches Menschenschicksal viel zu breit und bunt gestaltet — dadurch wird die Tragödie des Helden, der nicht als Jude von 1400, sondern als ein Heimatloser, Heimatsüchtiger, Heimatzerstörender Held ist, verwirrt, verschoben, zerdrückt. Dichterische Einzelzüge sind wohl über das Ganze zerstreut; aber von einer etwas mühsam selbständigen, kräftigen und doch physiognomielosen Sprache schwingt sich der Dichter erst im Nachspiel zu tiefem, eigenem Pathos auf — im Nachspiel, das allerdings philosophischer Epilog jenseits der Handlung ist. Mehr jedenfalls als durch diese Eigenproduktion hat Wilhelm von Scholz bisher durch seine theoretischen Schriften zur Fortbildung unsres Dramas getan. Scholz ist heute einer der ganz wenigen, die die große Ideenwelt Friedrich Hebbels innerlich durchlebt und zu neuen, eigenen, weiterführenden Formeln umgeprägt haben. Scholz weiß um die letzten Geheimnisse des dramatischen Wirkens — vielleicht weiß er zuviel für einen Dichter, vielleicht trägt sein Wissen Schuld an der erkältenden Überklarheit seines eigenen Stücks. An den Vorzügen der Scholzschen Theorie, an den Mängeln seiner Praxis kann man vielleicht am ehesten ablesen, was der Dichter für unsre dramatische Zukunft bedeutet, der heute doch der modernste ist, und von dem zuguterletzt noch ernsthaft wird die Rede sein müssen: Friedrich Hebbel.

Julius Bab.

Im Herbst.

Trüb ist die Dämmrung. Durch die späte Feier
Ziehn alte Träume, die die Lust ermatten,
Und auf den Wiesen webt ein blauer Schleier,
Und die Gebärden werfen lange Schatten;
Und die da spielen in verblichner Seide,
Mit Lippen, die vergessne Rollen lallen,
Mit Steinen, deren Glanz verlischt am Kleide,
Mit Masken, die zerberstend niederfallen,
Im Dunkel lauschen sie und zittern bang.
Wie Todesschauer bebt der Klang der Zither,
Und wie ein Schrei durchgellts den Chorgesang —
Posaunenstoß zerreißt den Bühnenflitter.

Henri de Régnier.

Deutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski.

Vom wiener Opernwesen.

Eine Darstellung der heutigen wiener Art der Operninterpretation, ihrer Entwicklung und ihres Niveaus müßte eigentlich mit dem Namen Gustav Mahler überschrieben sein. In seiner starken und zornigen Lebendigkeit sind alle Möglichkeiten der Eroberung eines neuen Opern-Vortragsstils verkörpert, eines Stils, der in seinem Niederrennen alles Bequemen einer gemächlichen Tradition eigentlich ganz und gar unwienerisch ist, und der doch in wachsendem frohen Verstehen mit jenem glücklichen Gefühlsinstinkt aufgenommen wird, der den Wienern auch in den schlimmsten Zeiten künstlerischer Verwahrlosung nie ganz abhanden gekommen ist.

Dieser Stil besteht eigentlich in nichts anderm als in der Übertragung der Prinzipien, deren sich Richard Wagner während seines Schaffens bewußt geworden ist, auf Werke, in denen der engere innere Zusammenhang von Musik, Dichtung, Geberde und Bühnenbild von ihrem Schöpfer nicht in solcher Vollkommenheit wie durch Wagner gestaltet wurde. Die Inszenierung edler Schöpfungen, in denen dieser organische Zusammenhang waltet, der einzig der Oper dramatisches Leben gewinnt, ist leicht, weil die Glieder der Kette vollkommen ineinander greifen, und weil jeder tönenden Wendung ein dem Auge sichtbarer Reflex auf der Bühne entspricht. Deshalb werden Wagners Werke zumeist am vollendetsten gegeben und nach ihnen solche, in denen die innern Beziehungen zwischen Werk, Orchester und Szene nie unbewußt walten und nur selten aus künstlerischer Absicht, sondern aus genialem dramatischen Instinkt heraus entstanden sind: Mozart, Weber, Marschner. Mahlers Geheimnis aber war nun dies: Opern, die eigentlich blos ein Vorwand zum Musikmachen und fern von jedem dramatischen Organismus sind, durch geistvolle Herstellung jener Beziehungen zu innerlicher Wirkung zu bringen. Freilich konnte dies nur dann gelingen, wenn dieses künstlerische Umdeuten ohne Vergewaltigung des Werks und wenigstens aus seinen Äußerlichkeiten zu gewinnen war. Wenn Mahler — ich nehme absichtlich ein krasses Beispiel — „Lucia von Lammermoor" neu studieren müßte, so ginge er sicher zunächst daran, die ganze Stimmung des Walter Scottschen Romans und nicht der erbärmlichen Textunterlage der „Lucia" auf die Bühne zu bringen: das Spiel der Sänger durch die Charakteristik zu bereichern, die der Dichtung Scotts abzugewinnen ist, ein Bühnenbild zu schaffen, das die ganze großartige Wildheit Schottlands und seiner zerklüfteten Schlösser ahnen ließe, um endlich das Ganze, nachdem noch Spiel und Geste nach Möglichkeit in den musikalischen Rhythmus eingestellt und bis in jede Koloratur dramatisch accentuiert worden ist, so vollkommen in das fahle Licht der schottischen Sage zu tauchen, daß dann sogar diese gedankenlos unbestimmte, me-

lodisch-seichte und öde, leichtfertige Musik fast dramatisches, vielleicht sogar ein beinahe nationales Gepräge erhielte. Was der Komponist versäumt — seine Musik aus den Vorgängen und ihren Stimmungen heraus zu schaffen — wird durch ein derartiges Umkehren des Prozesses, durch ein künstliches Anschmiegen der Vorstellung an die Musik erfüllt. Was freilich nur bei Werken zulässig ist, in denen Dichtung und Musik, zum mindesten aber die Musik, es wert sind, auf solche Weise zu lebendiger Wirksamkeit gebracht und erhalten zu werden.

Auf solche Weise hat Mahler, im Bunde mit seinem Dämon überredender Kraft und seiner bohrenden Intensität, die sich nicht beschwichtigen läßt, ehe sie, schonungslos gegen alle Lässigkeit und alles Herkommen, das letzte Geheimnis jedes Werkes aufgedeckt hat, einen Vortrag erzwungen, der nichts mehr mit den Eitelkeiten des Sängers zu tun hat, der den dramatischen Ausdruck niemals einem langausgehaltenen Ton, einer stilwidrigen Verzierung oder irgendwelchen ungehörigen applausreizenden Stimmentfaltungen opfert, und der sich mit einer Geberde vereint, die sich, wenn es irgend zu rechtfertigen ist, auf das innigste der instrumentalen Begleitung anpaßt. Durch diese scheinbar so naheliegende Art der Interpretation sind überraschende Eindrücke erzielt worden. Sie hat nicht nur längst geliebte Werke mit ganz neuer, geistreicher Frische angehaucht, sondern auch solchen Opern, die bisher nur einseitig vom musikalischen oder selbst nur vom dekorativen Standpunkt genossen wurden, wirkliches dramatisches Leben eingeflößt. Es ist selbstverständlich, daß dies nie hätte der Fall sein können, wenn nicht dem Musiker Mahler jene höchste und eindringlichste Kunst schöpferischer Wiedergabe eigen wäre, denen man die große Tat seines Wagner-Cyklus und daneben die nicht geringere seiner unvergeßlichen Mozartvorstellungen verdankt, die im Laufe dieses Spieljahrs, gleichfalls cyklisch geordnet, in einheitlicher Größe genossen werden sollen. Daneben aber sind eine Menge teurer oder zum mindesten ansprechender Schöpfungen zu runder Einheit ausgestaltet worden. Um nur weniges zu nennen: Lortzings Werke haben mit ungemeiner Gegenständlichkeit in ihrem lieben, gemütreichen Bürgertum köstlich gewirkt; „Falstaff“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“ sind in heiterer Bewegtheit als geschlossene musikalische Lustspiele über die Bühne gegangen; die ritterliche Tragik der „Euryanthe“-Musik hat sich in einer alles romantisch Verlogene der Textdichtung abstreifenden Darstellung glanzvoll erschlossen, und selbst Meyerbeers „Hugenotten“ sind beinahe zur Wirkung eines Tondramas gebracht worden. Der Glücksfall, daß Mahler in Alfred Roller einen Dekorationsschöpfer gefunden hat, der trotz manchen im übeln Sinne „modernen“ Velleitäten eine sehr starke Empfindung für das Musikalische und Dramatische hat und es vermag, die Forderungen des Tondramas malerisch zu erfüllen, ist noch nicht ganz erfaßt worden, obgleich man

ihm neben dem bis auf Einzelheiten bewundernswerten „Tristan“, dem in gewissen Teilen entzückenden „Rheingold“ und dem „Falstaff“ die Aufführung des „Fidelio“ verdankt, die in ihrer Kammermusik-Intimität, der ergreifenden Weihe der Darstellung nicht weniger als in den wirklich die tragische Stimmung erschöpfenden Bühnenbildern einen Höhepunkt moderner Dramaturgie bedeutet.

Es wäre ungerecht, Mahlers Vorgängern ihre Verdienste absprechen zu wollen und nicht einzugestehen, daß vielleicht manche Einzelleistung früher vollkommener war als jetzt. Aber die Gesamtleistung ist einfach nicht zu vergleichen. Während einst eben alles auf den „Einzelnen“ ankam — daneben auch viel mehr auf den sinnlichen Reiz bloßen Stimmklangs und „schöner Erscheinung“ — und während nur zu viele Vorstellungen Konzerte im Kostüm bedeuteten, ist jetzt endlich alles Starwesen gebrochen und der Nachdruck auf das charakteristische Zusammenspiel gelegt. Daß Mahler, der ein Ensemble bejubelter „Lieblinge“ übernahm, es vermochte, einen dieser Stars nach dem andern auszuschalten und dennoch das Niveau der Opernbühne auf eine noch nicht dagewesene Staffel emporzuschleudern, ist ein Beweis seines Mutes, seiner prachtvollen Künstlerschaft und ebenso ein Beweis dafür, daß es im Theater nur auf den Geist des Ganzen und nicht auf die vereinzelte Leistung ankommt. Mahler hätte bei diesem Kampf unterliegen müssen, wäre er nicht an einem Hoftheater das Gegenteil eines Höflings und in der kunstwidrigen Stellung als Direktor eines Repertoiretheaters ein Künstler geblieben.

Daß es bei alledem recht viele Schattenseiten gibt, soll nicht verschwiegen werden. Sie alle sind eben in dem Begriff des „Repertoiretheaters“ enthalten. In vollkommener und reiner Würde könnte nur ein Festspielhaus geleitet werden: eines, das seine Pforten nicht dem täglichen Unterhaltungsbedürfnis öffnet, sondern nur dann, wenn ein edles Werk zur schönsten Darstellung mit den höchsten Kräften reif ist. Das Repertoiremachen für den Alltag allein ist schon etwas künstlerisch Unmoralisches; um so viel mehr, als jede Vorstellung den Zufallsgefahren der Indisposition und all der kleinlichen Intriguenkriege der Bühnenleute ausgesetzt ist und sofort zur Handwerkstätigkeit herabsinkt, wenn der ideale Vertreter einer Hauptrolle durch eine jener ebenso gewissenhaften und tüchtigen als nüchternen und schwunglosen „Utilités“ ersetzt wird, deren aber grade das Repertoiretheater nicht entraten kann. Dazu kommt, daß der Lauf der Repertoirebildung es unerbittlich bedingt, daß selbst ursprünglich glänzende Vorstellungen von ihrer Höhe herabsinken und manchmal sogar schleuderhaft werden. Dafür kann man Mahler nicht verantwortlich machen, dem es ja physisch unmöglich ist, die Leitung aller von ihm neustudierten Werke in seiner Hand dauernd zu vereinigen, und der, wenn er sich Neuem zuwendet, das Ältere einem seiner Ver-

treter abgeben muß, wobei es schon sein Temperament bedingt, daß er alles Frühere und Spätere vergißt, wenn er ein bestimmtes künstlerisches Ziel erreichen will, und daß ihn die Forderung des grade zu Gestaltenden gleichgiltig gegen die des täglichen Bedarfs macht, der freilich darunter leidet. Aber auch seine Vertreter kann kein Vorwurf treffen. Es sind durchwegs prächtige Musiker: Franz Schalk, voll liebenswürdiger Wärme und von außerordentlichem manuellen Dirigentengeschick; Bruno Walter, ein in Lodern und Sturm sich verzehrendes Naturell, dazu innerlich von Musik getragen wie kaum einer, und nur als Dirigent oft zu improvisatorisch zum Schaden der innerlichen Ruhe; endlich der feine, freilich recht temperamentlose Francesco Spetrino. Sie alle aber kommen in die böse Lage, entweder jegliches Individuelle zu unterdrücken und Mahlers Weise sklavisch zu kopieren, oder ihr Eigenes walten zu lassen, Orchester und Sänger zu verwirren, und das von Mahler Gefüge wieder schwankend zu lösen, zumeist doch — wenn nicht wieder von Anfang begonnen werden sollte — ohne ihre Persönlichkeit dem Ganzen aufprägen zu können. Das Letzte ist nur in wenigen Fällen gelungen; die übeln Folgen dieser Lage aber sind nicht ausgeblieben. Sie wären nur zu vermeiden, wenn Mahler die Neueinstudierung mancher Werke ganz seinen Dirigenten überließe; aber auch dann würde von all jenen gemurrt werden, die gerade bei Neuem seine erschöpfende, in aller Pracht des Genies nachschaffende Persönlichkeit nicht vermissen wollen, und es ist überhaupt schwer zu entscheiden, was hier das kleinere Übel bedeutet.

Auch gegen die Repertoirebildung selbst wäre manches zu sagen. Sicher ist, daß der Spielplan in den letzten Jahren quantitativ abgenommen hat: er hat an Abwechslung verloren. Daß er mehr als je von Wagner beherrscht erscheint, wird keinen Einsichtigen Wunder nehmen; mehr schon, daß manche Opern — „Aida", „Königin von Saba", „Troubadour" u. a. — durch allzu oftmalige Aufnahme rettungslos abgespielt werden. Von allen Neuheiten der letzten Jahre konnte neben Rubinsteins „Dämon" nur Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" Anspruch auf Bedeutung erheben, und lieber als manche fragwürdige Novität wäre es dem Kenner, wenn reizvolle Werke, wie „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz oder „Der Barbier von Bagdad" des Peter Cornelius von Mahler neu erschlossen werden könnten. Freilich kommen auch hier immer wieder all jene incommensurablen Kleinigkeiten in Betracht, die, dem Außenstehenden unverständlich, die höchsten Intentionen lahm legen, und die bei der Theaterführung offenbar unvermeidlich sind: Hindernisse aller Art, seitens der obern Behörde nicht weniger als mancher Mitglieder des Ensembles, in dem noch immer zu wenig Künstler und zu viele Gesangshoflieferanten zu finden sind.

Im ganzen aber ist grade jetzt dieses Ensemble erfreulich und hoffnungsreich. Wenn auch vielleicht mehr in seiner Gesamtheit als in

der Künstlerkraft des einzelnen. Es ist undankbar, Namen zu nennen, und man gerät leicht in trockenes Schematisieren. Aber wenigstens von vier Darstellern der Mahlergarde soll gesprochen werden, die unsern neuen Stil am reinsten verkörpern. Vor allem von der großen Künstlerin, deren Wesen man die klarsten Erkenntnisse des Tondramatischen dankt. Anna von Mildenburg ist heute eine der ganz wenigen Sängerinnen von wirklich tragischer Größe und Empfindung. Man liebt es, sie „großzügig" zu nennen, und es ist wahr, daß man sich der Gewalt und Ergriffenheit ihrer wie aus tiefer Nacht in wilder Ekstase aufragender Gestalten kaum zu entziehen vermag; aber ganz vollendet wird das alles durch all die kleinen Züge einer wunderbaren Weiblichkeit, die ihre leidvollen Gebilde erst mit schmerzhaft-menschlichen Erschütterungen segnet. Ihre Brunhilden, ihre Isolde, Ortrud, Amneris und Leonore sind — unbeschadet einiger manchmal mangelhaft behandelten Töne — Offenbarungen, denen mit das Höchste der Bühnenkunst an die Seite zu stellen ist. Es wäre ungerecht, nicht gleich nach ihr Marie Gutheil-Schoder zu nennen, eine Darstellerin von geistreicher und farbiger Eigenart, die es wie wenige vermag, „Musik zu spielen" und die durch sprühenden Geschmack und blendenden Instinkt immer wieder fesselt und überrascht. Zu den größten Hoffnungen ist der junge Friedrich Weidemann zu zählen: heute schon als Wotan vollendet, als Hans Sachs immer breiter Boden gewinnend und mit höchstem Ernst und starker Selbstzucht seiner Begabung Schritt für Schritt mächtigere Gestaltungen abringend. Richard Mayr, anfangs ein wenig beklommen und unbeholfen, wird jetzt besonders in den Baßrollen der Wagnerschen Dramen immer freier, reicher und reifer: sein König Marke ist ein non plus ultra. Von ihnen und manchen hier Ungenannten wird später in den Einzelbesprechungen noch zu reden sein. Was an ihnen allen so erfreulich stimmt, ist die Tatsache, daß unter ihnen doch nur wenige sind, die den Kampf ihres Führers durch übermütige Ansprüche, durch kleinliches Querulantentum und eitle Anmaßung stören, und daß in den meisten die gute Empfindung lebt, daß sie sich einem anvertraut haben, der sie höher hebt als sie selbst es vermocht hatten, nnd der sie zu Erfolgen bringt, die nicht im Hervorbringen des Einzelnen, sondern in der Hingabe an das Ganze begründet sind.

Dieser Führer selbst freilich, sagt man, sei opermüde und durch all die widerwärtigen kleinlichen Hindernisse, die seiner stürmischen Größe den Weg hemmen, verbittert worden. Es wäre kein Wunder. Aber trotzdem: es ist noch so viel zu tun, was kein andrer vermag, daß es für ihn eine Pflicht ist, auszuharren. Génie oblige. Er hat allerdings nur dann das Recht zu dieser Pflicht, wenn er in ihrer Ausübung das Beste, was er zu geben hat, nicht schädigt oder gar unterbindet: sein eigenes Schaffen.

Richard Specht.

Rundschau.

Gemma Bellincioni. Ein seltsamer, aber willkommener Gast, Leid, Freude, Spott, Jubel und Verzweiflung in fremder Zunge kündend, erschien Gemma Bellincioni unter deutschen Künstlern wieder. Im Theater des Westens gibt sie jetzt eine Reihe von Gastspielen und offenbart abermals ihre großartige Kunst. Ich sah sie als Rosella in „A Santa Lucia.“ Am jungitalienischen Verismo reckte sich ihre Kunst einst empor; doch schnell ist sie über ihn hinausgewachsen, weil sie trotz aller Leidenschaft nie das künstlerische Maßhalten und die Besonnenheit des Genies verliert. Alle Empfindungen der Seele, von Stufe zu Stufe oder in jähem Uebergang, bringt sie mit hinreißender Ueberzeugung zum Ausdruck, so mächtig, daß sie fast die ganze Oper und ihre Mitspieler erdrückt. Und wenn sie die Bühne verläßt, weicht das Licht, und die Luft wird kühl. Aber vor allen Dingen erweist sich Gemma Bellincioni als große Bühnensängerin dadurch, daß sie ihre Stimme gänzlich in den Dienst der herrschenden dramatischen Idee stellt. Nie ist sie die Sklavin ihrer Stimme oder ist ihr deren sensuelle „Schönheit“ das Endziel. Dadurch geschieht es wohl gewöhnlich, daß man ihre darstellerischen Fähigkeiten bewundert, während man ihrer Stimme mindern Preis zollt. Man trennt einfach Darsteller und Sänger. Dieser Standpunkt ist grundfalsch, wenn auch uralt; er führte schließlich zu einem gänzlichen Mißverstehen des Wesens des „Belcanto“, Hand in Hand mit der Entartung der Oper in liederlichen Vergnügungstaumel. Doch ebenso alt ist der Standpunkt, dessen Ideal die Wahrheit des Ausdrucks ist: streng charakteristische Unterschiede in der Gefühlsäußerung, ernstes Schaffen im Dienst des künstlerischen Gedankens, reine, deutliche Aussprache der Worte. Hiervon gingen zweifellos auch die ersten Belcanto-Schulen aus, beeinflußt von den großen Opernreformatoren Peri und Monteverde, die genau so wie Richard Wagner die bloß sinnliche, gedanken- und charakterlose Schönheit und Beweglichkeit der Stimme als Selbstzweck nicht gelten ließen. Wenn auch Sänger und Sängerinnen später den Belcanto im Dienst der Rossini, Donizetti, Bellini erniedrigten, indem sie ihre Stimme zum ausschließlichen Tyrannen aller und alles machten und die lüsterne Genußwut der „ästhetisierenden“ Gesellschaftskreise bis zur Raserei entfachten, so darf uns doch dieser Pseudo-Belcanto kein Maßstab mehr zur Schätzung der Stimme sein. Wir streben mehr denn je nach Intronisierung des typischen oder charakteristischen Gedankens über die Sinne. Das ist es auch, was Gemma Bellincioni erstrebt und erreicht hat und deshalb nennen wir sie in jeder Hinsicht groß, unbeirrt von den Ästheten und Schwätzern, die von einem „Schönheits“-Mangel ihrer Stimme gequält werden. Ihr Gesang klingt wundervoll, wirklich „schön“, wenn ihre Seele weit und mächtig ausschwingen darf, und immer ist er überzeugend, wie ihr Spiel. Spiel und Gesang sind eins, nämlich Gemma Bellincioni, und sie ist von Kopf bis zu Füßen, mit jeder Muskel, mit allen Sinnen und mit ganzer Seele in ihrer Kunst. Was für ein Unverständiger, der da nur im geringsten zwischen Darstellung und Singen trennen wollte; der die ganze erschütternde Wahrhaftigkeit nicht schauen kann, weil ihm irgend ein grauer ästhetischer Schönheitsbegriff wie eine Priese in der Nase kitzelt, sodaß seine Augen wässerig werden.

Georg Gräner.

„Musette“ im Central-Theater. Wir leben in einer schaffensarmen Zeit, so ist schon oft geunkt worden; aber wenn selbst jenes Bühnengenre, das dem stärksten Bedürfnis der Masse: Unterhaltung und Zerstreuung entsprungen ist, seinen Bankerott ansagt, dann wird man wohl der obigen Behauptung glauben müssen.

Es war ein gründlicher Reinfall, den im Centraltheater die dreiaktige Operette „Musette“ erlebte. Weder Stimmungsmacherei noch Situationskomik noch Frivolität kamen dem totgeborenen Kind zu Hilfe. Dialog (von Ferrier): so arm an Witz, daß ihm die Darsteller mit den verbotensten Komiker-Requisiten unter die Arme greifen mußten; Musik (von Herblay): so bar jeder Originalität und Feinheit, daß ihr französischer Ursprung wie ein Hohn erscheint.

Das Milieu ist das seit ewigen Zeiten so beliebte der pariser Bohème. Musette, die „Königin des Quartier latin“ findet ihren ehemaligen Liebsten, den Maler Marcell, von ungefähr wieder und vereinigt sich mit seinen Freunden und deren Freundinnen aus der Bohème zu einer solennen Schlemmerei auf dem Dach eines Hauses angesichts der Stadt Paris, natürlich im Lichterschein (siehe „Louise“ von Charpentier!). Als Modistin lernt sie aber in ihrer „beruflichen“ Tätigkeit den Vicomte de la Bretèche kennen, der, samt seinem idiotischen Freunde, Musette sowie ihre Genossin Mimi die Macht des Geldes kennen lehrt. Besagter Vicomte macht sogar den Versuch, Musette zu heiraten, was glücklicherweise durch Marcell und die Herrschaften von der Bohème durch einige schmachtende Weisen vereitelt wird, nachdem zuvor Mimi sich vor einer ähnlichen Irrung zu bewahren gewußt hat. Schlußbild: Vereinigung aller freiwilligen und unfreiwilligen Paare unter Absingung des Bohème-Liedes, das vielleicht als einzige Nummer der Partitur eines gewissen Zuges nicht entbehrt.

Es heißt wahrlich, die Geduld zu sehr in Anspruch nehmen, wenn man auf die Entwicklung all dieser witzlosen Selbstverständlichkeiten drei und eine halbe Stunde warten soll. Und die Darstellung tat zu wenig, einem die Zeit kürzer erscheinen zu lassen. Fräulein Klara von Küry aus Budapest sang abscheulich, rettete aber schließlich manches durch ihr degagiertes Spiel, namentlich im endlosen letzten Akt. Mia Werber machte als Mimi eine recht vergebliche Jagd nach Schlagern; einzig in ihrem pikanten Lied im zweiten Akt: „Wenn ich das hätte in Paris“, das sie wiederholen mußte, zeigte sie spezifisch französische Gepräge. Wo sind die guten Geister der Offenbach, Hervé und Planquette hin, an deren Stammesverwandschaft Herr Herblay auch nicht mit einem Ton erinnert?

Georg Vollerthun.

Ein Schulmeisteridyll. Der „Zeitgeist“ des Berliner Tageblatts bescherte uns ein neues Opus von Otto Ernst: „Das Jubiläum“, ein Schulmeisteridyll. Dazu wird bemerkt: Dieses Festspiel wurde verfaßt aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens des X-Vereins. Es handelt sich also um eine Gelegenheitsdichtung. Otto Ernst zeigt sich darin nicht von einer neuen Seite. Aber das Werk läßt ihn in einem — vielleicht nicht für jeden — neuen Licht erscheinen; jedenfalls in einem bestimmten Licht. Ganz deutlich zeigt es sich nämlich, daß Otto Ernst der Gelegenheitsdichter kat exochen ist. Wenn aber jemand auf einem — selbst auf einem allerkleinsten — Gebiet etwas Hervorragendes leistet, so hat er damit einen wichtigen Lebenszweck, und seine Taten

können mit Recht den Anspruch erheben, anerkannt zu werden.

Ich betrachte es nunmehr als eine angenehme Aufgabe, für Otto Ernst eine Art Ehrenrettung zu unternehmen. So oft ist er geschmäht und verdammt worden. Mit Philippi, Blumenthal und Konsorten hat man ihn auf eine Stufe gestellt. Und was dergleichen Gemeinheiten mehr sind. Aber das alles hat Otto Ernst nicht verdient. An ihm sind nur diejenigen schuldig, die seine frühern Werke — ich hoffe, den zukünftigen bleibt es erspart — falsch aufgefaßt und verstanden haben. So falsch, daß sich seinen Dichtungen — die Bühnen öffnen konnten. Nur bei den Theaterleitern kann sich Otto Ernst — der wirklich einer der bedeutendsten Dichter von Hamburg-Eimsbüttel (ein sehr großer Vorort von Hamburg) ist — dafür bedanken, daß sein Name verschiedentlich angetastet wurde. Hand aufs Herz! sind wir nicht alle fest davon überzeugt, daß sein „Flachsmann" etwa bei einem Lehrerjubiläum, oder die „Jugend von heute" bei dem Stiftungsfest irgend eines Philisterklubs einen ungeheuern Erfolg davongetragen hätte? Ich möchte einen Eid darauf leisten. Aber sicher ging es ihm wie so manchem Talent: Der Zutritt zu dem Platz, der ihm gebührte, blieb ihm versperrt. Nur auf dem mühseligen Weg über die öffentlichen Bühnen konnte der bedauernswerte Autor den Namen erringen, der ihm die freie Bahn schuf. Jetzt endlich ist es ihm gelungen. Jetzt wird er das Theater nicht mehr nötig haben, um zur Geltung zu gelangen. Die Vereine werden ihn bestürmen und sich um ihn reißen, daß er ihre schönen Feste noch verschönere. Und seine Gabe, kräftige, liberal-männliche Schlagworte den Muckern und andern Bösewichten ins Gesicht zu schleudern, wird viele Jünglinge und ewig jung bleibende Philisterherzen erfreuen.

Ich glaube, diese Aussicht ist das schönste Idyll des Schulmeisters Otto Ernst. Wir aber — die Mitlebenden — können stolz und froh darüber sein, daß es schon wieder einem Talent geglückt ist, sich durchzusetzen und den rechten Platz zu finden.

Felix Heilbut.

Billethandel. „Das Feilhalten, das Anbieten und der Verkauf von Billets zu den Theater- und Cirkusvorstellungen auf den öffentlichen Straßen und Plätzen sowie in den Vorräumen, Zugängen und auf den Vorplätzen der Theater und des Cirkus ist untersagt. Zuwiderhandlungen gegen diese Bestimmung werden mit Geldbußen bis zu sechzig Mark oder Haft bis zu vierzehn Tagen bestraft."

Das steht in der Polizeiverordnung vom 22. März 1880 und ist noch heute in Geltung. Der Paragraph wird sogar ab und zu angewendet. Er hat es bekanntlich zuwege gebracht, daß der Billethandel so ziemlich aufgehört hat. Wenigstens an den Theatern, die an zu großem Zulauf des Publikums so wie so nicht leiden, und die Billets in Hülle und Fülle haben, die sie gern zum Kassenpreis verkaufen. An den Theatern, die gut gehen, sieht man Billethändler so viel wie früher. Und Billets haben sie mehr als früher. Dagegen ist es recht schwer, an diesen Theatern Billets an der Kasse zum Kassenpreise zu haben. Das sind alles alte, wohlbegründete Klagen, die auch diese Zeilen nicht abändern werden.

Der oben zitierte Paragraph soll den Billethandel auf den Straßen und Plätzen sowie in den Vorräumen, Zugängen und auf den Vorplätzen der Theater beseitigen. Einzelne Billethändler haben die Bestimmung beherzigt und ein Ge-

schäft begründet, in dem es Billets zu kaufen gibt. Wozu solche Geschäfte vorhanden sind, ist schwer begreiflich. Sollen sie nur dem Publikum dienen, so können sie unmöglich lukrativ genug sein. Ein Vorverkauf bei Wertheim ist verständlich; er dient dem Publikum und wird vom Geschäftsinhaber nicht so sehr als Geschäft wie als Lockmittel benutzt. Wer hinein geht, um ein Billet zu besorgen, kauft auch vielleicht. Aber die reinen Theaterbilletgeschäfte? Sie können, so meint man, unmöglich florieren, selbst wenn sie vom Theaterkassierer verhältnismäßig hohen Rabatt auf die Billets bekommen und manchmal sehr anständiges Aufgeld von Käufern von Premieren- oder andern Billets.

So denkt man.

Wie falsch gedacht das ist, lehrt ein Brief eines Billethändlers an die Direktoren eines der bestgehenden Theater Berlins, an Anton und Donat Herrnfeld, den jüngst eine Zeitung veröffentlicht hat. Der Händler schlug vor: Das neue Stück „Familientag im Hause Prellstein" solle zweihundert Mal aufgeführt werden; dafür werde die Billethandlung der Direktion zweihunderttausend Mark zahlen; die Direktion habe aber die Pflicht, die Preise der Billets durch die Billethandlung bestimmen zu lassen, die der Meinung ist, daß man an Sonn- und Feiertagen die Billets ruhig um eine bis anderthalb Mark verteuern könnte; natürlich auch sonst, wenn es angängig erscheint. Kein Mensch aus dem Publikum würde Anstoß nehmen, so meinte die Billethandlung. Die Direktoren Herrnfeld gingen auf den Vorschlag nicht ein. Sie haben es nicht nötig, sich von der Billethandlung auspachten zu lassen; sie wissen, daß sie das, was die Handlung ihnen verspricht, auch ohne die Handlung einnehmen. An Direktoren weniger florierender Theater wenden sich die Billethandlungen leider nicht. Die würden eher zugreifen. Zweihunderttausend Mark für zweihundert Abende, an denen man ein einziges Stück aufführen kann, das keine großen Ansprüche an Dekorationen und teure Mitwirkende stellt: das ist nahezu ein Idealbild für jeden Theaterkassierer.

Das Angebot an die Direktoren Herrnfeld ist charakteristisch. Man sieht, mit welchen Mitteln die Billetgeschäfte arbeiten und welche Pläne sie haben. Billetsteuern auf der einen Seite, die kommen sollen, und Verteuerungen der Billets durch die Billethändler auf der andern Seite. Beide Steuern hat das Theaterpublikum zu tragen. Ob die beiden Dinge, die hier zusammengestellt sind, unter einander ohne Beziehung sind, weiß ich nicht. Möglich ists, daß ein Grund für die projektierte Billetsteuer von ihren Verfechtern darin gefunden wird, daß sie erkennen: für gewisse Theater wird jeder Billetpreis gezahlt! In dieser Rubrik gehören das Metropol-, das Apollo-, das Herrnfeld-, das Folies-Caprice-Theater, manchmal auch das Lessing- und die Reinhardtschen Theater und die Zirkusse.

Abhülfe? Sie ist nur durch das Publikum möglich. Durch das Publikum, das die erhöhten Preise ja zahlt. Also ist an eine Abhülfe wohl kaum zu denken. Wenn ein Theater das bietet, was ein gewisses Publikum sehen will, wird jeder Preis gezahlt, sobald man hingehen will oder hingehen muß, um sich zu zeigen oder um Gästen und Kunden das Theater zu zeigen. Das wissen die Theaterkassierer ganz gut. Und warum sollten sie auch von ihrem Standpunkt nicht lieber eine große Anzahl von Billets an die Billethändler abgeben, obwohl ja das bekanntlich nicht geschehen soll, als eins oder zwei an den einzelnen

Käufer? Das erste macht weniger Mühe, und arm ist kein Theaterkassierer eines florierenden Theaters geworden. Im Gegenteil. Ob die letzten Sätze einen innern Zusammenhang haben, soll nicht geprüft werden. Übeldenkende Kenner der Theaterverhältnisse behaupten es manchmal.

Dr. Richard Treitel.

Münchener Vortragsabend. Die Vorlesung eines Dramas bedingt in gleichem Maße einen Verzicht für den Vortragenden wie für den Zuhörer. Es ist ein Notbehelf, wie das Partiturenspiel. Der kluge Vorleser weiß diesen Verzicht auf Vollkommenheit der Wiedergabe auszugleichen: er findet einen neuen Weg vom Dichter zum Hörer, einen näheren vielleicht, als den über die Bühne. Er verzichtet auf alle Mittel, auf alle Wirkungen der szenischen Darstellung und bedient sich allein zur Vermittlung des Wortes, dessen Wert er bis auf die letzten Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft. So kommt er zu einem selbständigen Stil durch Umwertung, nicht, wie sein weniger intellektueller Kollege, durch Vortäuschung einer Theateraufführung. Dieser Kollege ist nämlich im Grunde nichts besseres als ein Verwandlungsvirtuose, der es versteht, ein paar Dutzend der verschiedenartigsten Gestalten durch Stimme, Geberde und Mienenspiel in ihrer äußern Erscheinung verblüffend lebendig hinzustellen; jedoch gibt er damit mehr, als er hat, und bleibt uns das Beste schuldig, weil er nicht Gefühle wechseln kann, wie Grimassen, weil er nicht, wie der Dichter, zugleich Hamlet und Polonius, Wallenstein und Oktavio ist. — Ein alter Irrtum behauptet, daß eine dramatisch unzulängliche Dichtung von sprachlicher Schönheit vorgelesen stärker wirke, als gespielt. Vielleicht erträglicher. Denn das Theater übt mit der gleichen Unerbittlichkeit fast, wie die Natur selbst, Vergeltung an jedem Organismus, der die Lebensgesetze seiner Gattung nicht erfüllt oder ihnen widerstrebt. Und dieser Vergeltung entzieht sich das Drama durch die Vorlesung. Dagegen wird der Vorleser einem echten Drama um so vollkommner gerecht werden können, je höher dessen Gestalten über das Zufallsniveau individueller Charakteristik emporwachsen. Dies ist einer der Gründe, warum die Tragödie „Hyperion" von Georg Fuchs sich besonders zum Vortrag eignet. Ein andrer ist der, daß dies Werk durch die Rhythmik des tönenden Wortes und des lebendigen Gefühls stärker bewegt wird als durch die eines unerbittlich fortreißenden tragischen Geschehens. Wie Paul Wiecke die Dichtung — im „Neuen Verein" — las, muß als eine Tat höchster künstlerischer Bescheidenheit und rücksichtslosester Aufopferung gerühmt werden. Er stellte seine selbstherrliche Kraft unbedingt in den Willen des Dichters. Er erneute gleichsam in sich den dichterischen Schöpfungsakt und ließ ihn uns miterleben.

Otto Falckenberg.

Shaw über Shakespeare und die moderne Bühne. Die londoner Shakespeare-Liga veranstaltete Ende Oktober eine öffentliche Diskussion über die beste Art, Shakespeare auf der modernen Bühne zur Aufführung zu bringen. An der Diskussion, die die verschiedensten Ansichten zu Tage förderte, ohne daß es, begreiflicherweise, zu einer Einigung kam, beteiligte sich am lebhaftesten Bernard Shaw. „Die Elisabethanische Bühne," so begann er, „gewährte für Shakespeares Stücke eine viel größere Illusion der Wirklichkeit als die moderne Bühne. In Oberammergau, wo man noch einige Anklänge an die

mittelalterliche Bühne finden kann, werden gewisse starke Bühnenwirkungen erzielt, die auf einer heutigen londoner Bühne einfach unmöglich sind. Die Zuschauer in Oberammergau können sehen, daß irgend etwas Tragisches geschehen werde, ehe die Personen auf der Bühne selbst dies wissen dürfen. In einer heutigen Darstellung von „Romeo und Julia“ erscheint ein Ereignis wie das plötzliche Zusammentreffen der Montague- und Capulet-Anhänger geradezu unsinnig. Die Bühne von ehedem hatte eine ganze Fülle von Illusionen zu ihrer Verfügung, die unnachahmbar sind, denn bloße Szenerien können keine Illusion im Sinne einer wirklichen Täuschung hervorrufen. Keine Szenerie, die jemals geschaffen worden, würde auch nur ein kleines Kind täuschen können. Mr. Poel (der Regisseur der jetzt leider verschiedenen „Elisabethan Stage Society“) hat bewiesen, daß die Bühne, für die Shakespeare schrieb, jene Illusion mit den künstlerischsten Mitteln ermöglichte. Poel ist einer der wenigen Leute, für die Shakespeare kein „Panjandrum“, sondern ein wirklicher Dramatiker ist, dessen Stücken man nicht wie heiligen Riten bis zu Ende beiwohnen müsse, um nicht seine Stellung in der Gesellschaft einzubüßen. Ich habe gesehen, wie in Shakespeareaufführungen mit den einfachsten Mitteln Illusionen hervorgebracht wurden, während Riesenausgaben denselben Eindruck nicht zu erzielen vermochten. Die einzigen Shakespeareaufführungen, die mich wirklich innerlich berührt haben, sind die der Elisabethan Stage Society gewesen. Und ich wünschte ein Theater nach dem Modell der Elisabethbühne zur Darstellung Shakespearescher Stücke errichtet zu sehen. Was würde das Ergebnis sein? Eine Zeit lang würden die gebräuchlichen Shakespeareaufführungen noch weiter fortgesetzt werden, aber allmählich würden die für solche Darstellungen Verantwortlichen die Gunst ihres Publikums verlieren. Einige Shakespearestücke würden freilich stets unübertreffliche Paraderollen für große Schauspieler abgeben, deren Talent es ihnen ermöglichen würde, die Nachteile der modernen Bühne wett zu machen. Im übrigen aber würde Shakespeare nur noch auf einer solchen Bühne gegeben werden können. Mr. Gilbert hat mit seiner Forderung, Frauenrollen sollten von jungen Männern gespielt werden, recht. In einigen Aufführungen der Westminster-Schule habe ich Knaben in Frauenrollen gesehen, die sie viel eindrucksvoller spielten, als Berufsschauspielerinnen es je getan hätten. Hätte man Shakespeare den Vorschlag gemacht, weibliche Spieler sollten in seinen Stücken auftreten, er wäre ob dieser Zumutung nicht nur entsetzt gewesen, er hätte auch darauf hingewiesen, daß es unmöglich sei, daß eine Frau die Kraft und Wucht besäße und zur Darstellung brächte, die jungen männlichen Schauspielern eigen sei. Mr. Poels Wunsch war es, Shakespeares Stücke aufzuführen. Das hat niemand andres gewollt. Es ist ein großer Irrtum, anzunehmen, daß ein Schauspieler — er wäre denn ein Dummkopf oder ein recht schlechter Spieler — wirklich Shakespeare spielen wolle. Kein großer Schauspieler könnte ein „Shakesperian“ sein. Sein Instinkt schon würde ihm verbieten, jene Stücke so auf die Bühne zu bringen, wie es Shakespeare selbst gewollt hat. Wenn ein Schauspieler Shylock oder Richard den Dritten zu spielen wünscht, so kommt das daher, daß er sich selbst und nicht Shakespeare in dieser Rolle sieht. Während der letzten dreißig Jahre sind die zwei bemerkenswertesten Shakespeareverkörperungen großer Schauspieler Irvings Shylock und Ada Rehans

Katharina in der „Widerspänstigen Zähmung“ gewesen. Aber weder dieser Shlock noch diese Katharina sind Shakespeares Gestalten dieses Namens gewesen. Die Auffassung der Spieler ging in beiden Fällen über die des Dichters hinaus. Irvings Shylock war eine viel tragischere und interessantere Persönlichkeit als Shakespeares Jude. Der „Kaufmann von Venedig“, wie ihn Shakespeare geschrieben, ist etwas zurückgeblieben hinter dem Fortschritt, den menschliches Mitfühlen seitdem gemacht hat. Damals, zu Shakespeares Zeit, war man seiner eignen Moralität noch so sehr sicher, und meinte, ein Jude müsse von vornherein ein geringeres Wesen als ein Christ sein. Darum sind wir von der Behandlung des Shylock-Charakters durch Shakespeare enttäuscht. Niemand kann sich heutigen Tags des Gefühls enthalten, daß der Jude arg betrogen und höchst schäbig hinters Licht geführt wird. Daher wenden wir ihm einige Sympathie zu und sind folgerichtig am Ende unbefriedigt, ihn nur als den betrogenen Betrüger und Wucherer erscheinen zu sehen. Hier griff Irving ein, gab uns, was wir unbewußt verlangten, und schuf ein großes Gemälde des Märtyrertums in seinem Shylock. Und er war vom künstlerischen Standpunkt aus im Recht, dementsprechend auch einen großen Teil des Endes, wie es Shakespeare geschrieben, wegzulassen. Ein ähnlicher Fall ist der der Katharina der Miß Rehan; sie war in dieser Rolle in etwas größer als die Katharina, die Shakespeare selbst geschrieben. Ich habe nie verstanden, wie ein aus Frauen bestehendes Auditorium diesem Stück beiwohnen konnte, ohne sich zu erheben und das Theater zu verlassen. Miß Rehan nun führte in ihrer Katharina die Tragödie unterdrückter Weiblichkeit vor. Aber natürlich, das war nicht Shakespeare. Mithin ist eines sicher: wenn man Schauspielern die Leitung der Bühnen überläßt, so ist es, je bedeutender sie sind, nur um so sicherer, daß die Darstellung uns nicht Shakespeare bringen wird. Die Behandlung Shakespeares auf unsrer heutigen Bühne ist eine besondre Kunst, die verloren gegangen ist und wiedergewonnen werden muß. Dazu eben wünschte ich ein Elisabethanisches Theater in London errichtet zu sehen, weil nur in einem solchen jene alten Methoden durchführbar sind. Elektrisches Licht brauchen wir deshalb nicht zugunsten von Talglichtern auszuschließen. Existierte eine solche Bühne, so könnte man ständig Shakespeareaufführungen veranstalten. Ich habe nie Julias Reden in der Balkonszene ertragen können, bis ich Mr. Poels Aufführung von „Romeo und Julia“ im Royalty Theater sah. (Diese Aufführung im vergangenen Jahre war die letzte der oben erwähnten Elisabethan Stage Society, in der u. a. „Romeo und Julia“ von ganz jungen Leuten, entsprechend dem Alter der Rollen, dargestellt wurde, um dadurch natürliche Frische und Innigkeit an Stelle von Routine zu setzen.) Durch solch eine Bühne wäre es uns wohl möglich, eine jener Künste uns wieder zu erobern, die ebenso wertvoll für uns ist, als all die mittelalterlichen Künste, deren Wiederentdeckung wir William Morris verdanken. Des weitern würde solch eine Bühne dahin wirken, daß „man“ etwas täte, was „man“ seit hundert Jahren nicht mehr getan: daß „man“ endlich wieder einmal vernünftig über Shakespeare rede.“

Ein Brief.

Sehr geehrter Herr Jacobsohn, in seinem Aufsatz über die Billetsteuer (in der zehnten Nummer der „Schaubühne“) bezeichnet Treite

als deren Folge eine Verteuerung der Theaterbillets, da, wie er sagt, neue Steuern, die dem Unternehmer auferlegt werden, von ihm auf die Konsumenten abgewälzt werden. Einige Zeilen weiter aber legt er dar, daß der Verdienst der berliner Direktoren so gering sei (na, na, na, Freund Treitel!), daß sie nichts mehr abgeben können, „auch die geplante Steuer nicht“. Darin liegt ein Widerspruch. Denn wenn der Direktor die Steuer auf das Publikum abwälzt (die Steuer also, technisch gesprochen, eine indirekte ist), dann bedeutet sie keine Schmälerung seines Verdienstes. Muß er sie aber — was unter dem Druck der Konkurrenz immerhin möglich ist — aus eigener Tasche zahlen, dann hat der Besucher keine Ursache, sich darüber aufzuregen. Eine dieser beiden Wirkungen ist nur möglich; welche von beiden eintreten wird, läßt sich ein- für allemal gar nicht entscheiden, da hier Imponderabilien — so vor allem das Renommee des Theaters und das Genre, das es pflegt — eingreifen. Zu hoffen bleibt, daß wir weder die eine noch die andre kennen lernen. Denn mit Treitel bin ich der Meinung, daß in jedem Fall schon das Prinzip, das Theater als Luxus aufzufassen, zu verwerfen ist.

Mit ergebenem Gruß

Ihr

Dr. Otto Tugendhat.

Antworten des Herausgebers.

P. L. „Bedauerlicher ist freilich, daß die große Szene Shylocks, wie er heimkehrend die Flucht der Tochter bemerkte, gestrichen war“. Sie senden mir diesen Satz des Herrn Philipp Stein und fragen mich, in welcher Ausgabe des „Kaufmanns von Venedig“ eine solche Szene stehe. Fragen mich; denn der Verfasser des Satzes habe Ihnen diese Frage weder brieflich noch im Lokalanzeiger beantwortet. Daß er es brieflich nicht getan hat, dürfen Sie ihm nicht übel nehmen: er hat von morgens bis abends Goethes Briefe und Bismarcks Reden herauszugeben, und das ist schließlich wichtiger. Daß er es im Lokal-Anzeiger nicht getan hat, dürfen Sie ihm erst recht nicht übel nehmen: man gesteht nicht gern vor einer Viertelmillion Menschen, daß man sich geirrt hat. Diese Szene ist nämlich von Shakespeare nie geschrieben, sondern von reisenden Virtuosen erfunden worden. Was ist also „bedauerlicher“? Daß Reinhardt diese Szene nicht gespielt hat, oder daß die Berichte des Herrn Ph. St. vor dem Druck nicht von einem literarisch gebildeten Redakteur durchgesehen werden?

A. R. Sie möchten gern wissen, aus welchem Grunde ich die Aufführungen des Berliner Theaters geflissentlich „totschweige“. Weil ich über dieses Theater alles gesagt zu haben glaube, was zu sagen war, zu sagen ist und je zu sagen sein wird. Weil ich es unter meiner Würde fände, von einem amerikanischen Schaubudenbesitzer über meine Zeit verfügen zu lassen, Weil ich nicht selbst ein Gegenstand meines Mitleids werden will, wie es jene Kritiker sind, die von ihren Brotherren noch immer zum Besuch und zur Besprechung dieser Sorte von Vorstellungen gezwungen werden können. Übrigens werden ihrer zusehends weniger. Über die „Jungfrau von Orleans“ schrieben fast nur Reporter. Wenn Sie also erfahren wollen, „wie es war“, müssen Sie sich schon an diese halten. Wer der zuverlässigste ist? Zweifellos der Mann des Börsencouriers, von dem Monty Jacobs zu Unrecht behauptet hat, er schreibe mit Schlagsahne. Ich wenigstens empfinde Sätze wie die folgenden als ziemlich verroht: „Frau Direktor

Bonn hatte ihre Rolle sehr brav auswendig gelernt — man muß bedenken, was das bei einem nicht für den Beruf geschulten Gedächtnis für eine schwere Aufgabe ist! Gelegentliche Schwankungen, Stockungen und ein zeitweilig stärkeres Eingreifen des Regisseurs kann man da vollauf begreifen und entschuldigen. Frau Direktor Bonn sagte ihre große Rolle zunächst mit erklärlicher Befangenheit, dann schon etwas freier, sehr ordentlich herunter. Das nicht für die Bühne ausgebildete Organ klingt zuweilen dünn und schwach, ist aber doch auch wärmerer Akzente fähig. Die Sprache entbehrt noch der künstlerischen Kultur — das ‚l' hinter einem ‚G' klingt wie französisch mouilliert, etwa wie „Glianz" statt Glanz, man hört „Fanne" statt Fahne, und ein bayerischer Heimatslaut ringt sich mehr als einmal durch. Verinnerlichung und Vertiefung darf man von einer Dame nicht wohl fordern, die noch so neu auf der Bühne und so bedeutsamen Aufgaben noch fremd ist. Die große Rede im vierten Akt, ‚Die Waffen ruhn', war am besten studiert und am wirksamsten vorgebracht. Frau Dir. Bonn sah auch sehr gut aus in ihrem Kostüm. Denkt man daran, in welcher Aufregung die sympathische Frau gezittert haben mag, denkt man des mühsamen Einlernens vorher und der beklemmenden Angst während der Aufführung, dann wird man für die Darstellerin nur freundliche Teilnahme hegen und ihr auch die Blumen vollauf gönnen, die ihr — so wenig derlei Attribute der ‚Jubiläen' an unserer Possenbühne für die ‚Jungfrau von Orleans' am Schiller-Tage passen — nach der Verwandlung im vierten Akt hinaufgereicht wurden."

Sie fragen erstaunt, seit wann es besonders anzumerken ist, daß die Titelrolle in einem klassischen Stück beinahe ganz auswendig gelernt sei; seit wann es „erklärlich" und „zu entschuldigen" ist, daß die Hauptdarstellerin eines großen berliner Theaters befangen sei, gelegentlich schwanke und stocke und ein zeitweiliges Eingreifen des Regisseurs nötig habe; seit wann man von einer Jungfrau von Orleans weder „Verinnerlichung" noch „Vertiefung" fordern dürfe, und was dergleichen mehr ist. Sie verlangen entschieden zu viel auf einmal. Schreiben Sie die Form dieser „Kritik" dem guten Herzen und den gesellschaftlichen Beziehungen des Reporters zugute, und halten Sie sich an den Inhalt. Dann steht unzweideutig fest: daß Frau Direktor Bonn die Rolle nicht beherrscht hat; daß ihr Organ dünn und schwach klingt; daß sie teils im Dialekt spricht, teils garnicht sprechen kann; daß sie ihre Aufgabe oberflächlich aufgefaßt und gefühllos durchgeführt hat. Wenn Sie zu den regelmäßigen Lesern des Börsencouriers gehörten, würden Sie diese schöne Offenheit zu würdigen verstehen und als einen überraschenden Fortschritt begrüßen. Die Wahrheit ist auf dem Marsch nach der Beuthstraße.

E. E. Sie fragen, weshalb ich aus der schönen kölner Straße „Unter fetten Hennen" eine nirgends existierende des Namens „Unter fetten Händen" gemacht habe, und wie es möglich sei, daß ich von einer Aufführung von „Kabale und Liebe", in der Fräulein Camilla Eibenschütz die Luise gespielt hat, nicht in höhern Tönen spreche. Die erste Frage geht den Setzer an. Die zweite bitte ich mit einer Gegenfrage beantworten zu dürfen: Heißen Sie vielleicht Emilie Eibenschütz?

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.



Vom griechischen Theater.

Seit der letzten Jahreswende ist das Projekt der energischen Amerikanerin Isadora Duncan, eine Tanzschule im Grunewald zu errichten, zum Ereignis geworden, und die Lebensfähigkeit des Unternehmens hat sich durch eine öffentliche Probe erwiesen. Nicht ein leuchtender „Star" am Himmel der Tanzkunst begehrt Isadora Duncan zu sein, der die Sensation wachruft, um alsdann wieder über das große Wasser zu verschwinden; nicht nach Spezialitätenruhm steht ihr der Sinn. Sie will ihre Kunstauffassung weiter vererben, nicht an die zünftigen Balletteusen und die gleich ihnen in Ballettschulen verbildeten Kinder, sondern an „unverdorbene" Kinder von vier bis zwölf Jahren, denen sie ihre Kunst unentgeltlich zeigt — wie in den so schönen Tagen der griechischen Antike. Freilich, eins fehlt dieser Darbietung: die Architektur des griechischen Theaters, in die der griechische Chor als lebendiges Glied hineingehört. Isadora Duncan selbst verdankt ihre stärksten Anregungen zum Hinausgehen über das Soloballet, mit dem sie ursprünglich vor die Öffentlichkeit getreten war, dem Dionysostheater in Athen, der heiligen Stätte des antiken Musikdramas. Hier wenn irgendwo, am Fuße der Akropolis, mit dem Blick auf den fernschimmernden saronischen Meerbusen, fühlte sie, daß sie sich aus ihrer „splendid isolation" herauslösen müßte. Aber der klassische Tanz, wie ihn Isadora Duncan wiedererwecken will, bleibt in unsern modernen Bühnenhäusern etwas Fremdes, und sie können darum immer nur als Notbehelf dienen. In diese mit Goldflitter und Stuck überladenen, den Verbrennungstod drohenden Mausefallen paßt höchstens das herkömmliche Ballett, dessen Frivolität just in seiner raffinierten Verdeckung des Nackten liegt, und dessen Tanzleistungen sich zum harmonischen Reigen verhalten, wie der „Stechschritt" zum natürlichen Gange . . . .

Wie anders ein griechisches Theater! Im weiten Dreiviertelkreis umrahmt ein in den natürlichen Fels eingeschnittener Stufenbau, das

„Theatron“, die ursprünglich kreisrunde Orchestra, und die Rückwand ist mit einem einfachen Szenengebäude abgeschlossen, das ursprünglich aus Holz, als einfache Schauspielerbude (daher Skene=Zelt), später aus Stein errichtet wurde. Die Reste einer solchen wegnehmbaren Holzbude fanden sich bei den Ausgrabungen des Theaters von Pergamon in Gestalt der Einsatzlöcher für die großen Balken, eine Einrichtung, die in Pergamon lange bestanden hat, da das am steilen Hange des granitenen Burgfelsens angelegte Theater infolge der Raumverengung mit einem Stadion (Rennbahn) zusammenstieß. Wurde Theater gespielt, so mußte das Bühnengebäude im Stadion aufgeschlagen werden; nachher wurde es wieder abgerissen. Erst in hellenischer Zeit baute man ein steinernes Proskenion, und damit war das Stadion verbannt und sank zu einer jener zahlreichen Säulenhallen herab, die als schattige Wandelgänge für die Gymnasten des Geistes und des Körpers dienten.

Wilhelm Dörpfeld, dessen Ausgrabungen antiker Theater und dessen Buch „Das antike Theater“ so viel mehr Aufklärung über die verwickelte Theaterfrage gebracht haben als viele gelehrte Konjekturen, hat kürzlich — bei der Aufführung der „Antigone“ von Sophokles im panathenäischen Stadion in Athen — die gleiche Methode verfolgt, indem er das halbrunde, geschlossene Ende des riesigen Marmorstufenbaus, das allein für Theateraufführungen in Frage kam, mit solch einem provisorischen hölzernen Bühnengebäude abschloß, das nach seinen Zeichnungen gezimmert war. Diese „tragische Szene“ stellte einen hohen Mittelbau, ein säulengetragenes Propyläon, dar, an das sich rechts und links niedrige Hallen anschlossen. Der halbrunde Platz davor, mit dem Dionysosaltar in der Mitte und den beiden „antiken“ Hermen zur Seite, mochte einen Tempelvorplatz, einen Platz vor dem Königspalast oder Stadttor darstellen, im Fall der „Antigone“ jedenfalls einen solchen vor dem Palast von Theben. Diskrete Musikbegleitung, an uralte kretische Volkslieder angelehnt, unterstützte den feierlichen Gesang des Chors der thebanischen Greise, die den Dionysosaltar umstanden, aber nicht umtanzten. Auf dem gleichen Niveau und zwischen ihnen spielten die Schauspieler, wie sie es nach Dörpfelds immer mehr durchdringender Ansicht in der klassischen Zeit getan haben, und mit einem Schlage waren alle die unmöglichen Bilder beseitigt, die man sich früher zu machen gezwungen war, wenn man annahm, daß die Schauspieler von einer Bühne herab sich mit dem Chor unterhalten hätten. Dafür, daß sie sich aus dem Chor genügend heraushoben, sorgte ja schon der Kothurn, der Stelzschuh, den sie im Altertum trugen; aber selbst ohne diesen Kothurn waren sie bei dieser Antigone=Aufführung von allen Seiten trefflich zu sehen und erbrachten so den besten Beweis für die bühnentechnische Möglichkeit der Dörpfeldschen Annahme. Freilich, die auch von Nietzsche vertretene Vorstellung von den „plastischen Gruppen“,

die nach Art des pergamenischen Gigantenfrieses en haut relief wirkend agierten, muß man dann über Bord werfen oder wenigstens auf die Göttererscheinungen, die sprichwörtlichen dei ex machina, beschränken, die schon im hellenischen Theater auf einem sehr schmalen Vorbau der Bühnenwand, dem sogenannten Proscenium, erschienen, wie wir es z. B. im Theater von Epidauros antreffen. Im übrigen hat grade dieses Theater, eines der schönsten und besterhaltenen Griechenlands, noch den kreisendenden Grundriß der Orchestra bewahrt, während bei den meisten andern, z. B. beim Dionysostheater zu Athen und beim Burgtheater zu Pergamon, der ursprünglich runde Grundriß dem von Vitruv geschilderten hellenisch-römischen Theater weichen mußte. Die Gründe hierfür waren einerseits das allmähliche Verschwinden des Chors aus dem Drama, andrerseits die Benutzung des Theaters zu den römischen Fechterspielen, die alle eine vertiefte Arena erforderten. Zu diesem Zweck schnitt man einfach die untersten Sitzreihen ab und umgab die Orchestra mit einer Steinbalustrade! Natürlich mußten nun auch die Schauspieler auf einem erhöhten Podium spielen, das in der Höhe der neuen untersten Sitzreihen lag. Das römische Amphitheater schließlich, dessen Vollendung wir im römischen Colosseum bestaunen, ist nichts als eine Zusammenlegung von zwei solchen Halbtheatern unter Fortlassung des Bühnengebäudes und Podiums und leider zu einem so pervers unkünstlerischen Zweck!

Das Verständnis dieser Theaterarchitektur ist unumgänglich, wenn man den antiken Chortanz, aus dem die antike Tragödie hervorging, recht begreifen und richtig tanzen will. Der antike Tanz steht in festen Wechselbeziehungen zur Theaterarchitektur und kommt in ihr erst voll zur Geltung, ganz wie man Goethes „Iphigenie“ nur im Rahmen eines antiken Theaters spielen sollte, über dem sich als Decke der blaue Himmelsdom wölbt; höchstens daß ein leichtes Schattenzelt über den Zuschauerraum hin gespannt wird . . . Die erste Szene dieses Dramas, diesen Lenz im Theater von Epidauros zitiert, war für mich eine wahre Offenbarung. Wir saßen auf den obersten Stufen, über die der gelbblühende Ginster vorwitzig hinwegwuchs. Der Rezitator drunten strengte seine Stimme nicht an, und doch vernahmen wir jedes Wort, wie jedes unserer Worte drunten vernehmlich war: so vortrefflich war die Akustik noch, trotz dem halbzerstörten Bühnengebäude. Hier oben begriff ich, warum unser naturalistisch-illusionistisches Theater mit seinen künstlichen Effekten ein Stück Unnatur ist, grade weil es die Natur nachäffen will. Das antike Drama ist nichts als Stil, und doch wirkt es in diesen Räumen so natürlich; es gibt uns eine zweite, höhere, wahrere Natur; es ist wirklich eine Stätte des Kunstschaffens . . . .

Und in diesen Ruinen, die eine so beredte Sprache reden, tanzten nachher die Bauernjungen von Epidauros ihren Reigen. Es war ein

richtiger antiker Halbchor, eine Siebenzahl unter Leitung eines wechselnden Chorführers, mit fast religiöser Andacht getanzt und nachher auch gesungen zum Klange uralter, schwermütiger Volksweisen, die noch nichts von Reim wissen und direkt aus der Antike herüberkommen, wie dieser ganze Chortanz eine lebendige Ruine inmitten der toten ist. Es war die vollkommenste Ergänzung zum Vorstellungsbild der „Antigone", dem ja der Chortanz noch fehlte. Und ich sagte mir, daß auch die Sprache von Althellas noch fortlebt, daß zwar wir in unsern Gymnasien eine tote Sprache lernen, aber daß wir nur nach Griechenland zurückzugehen brauchen, um die Antike mit Händen zu fassen und einen noch glimmenden Span von ihrem Herde mitzunehmen, um daheim an ihm eine neue Glut zu entfachen. Die Sprache Homers, die Tänze und Tanzweisen der alten Tragödien, die alten Theater — es ist alles noch da, und es bedarf eigentlich nur einer Kleinigkeit, nur eines Zufalls, um diese membra disjecta zu neuem Leben zusammenzugliedern.

Dies hat die amerikanische Tänzerin erkannt, und wenn sie in etlichen Jahren die Erziehung ihrer tanzenden Jugend vollendet haben wird, sollte sie die Krone auf ihr bisheriges tapferes Schaffen setzen, indem sie einen antiken Chortanz und Chorgesang im Rahmen einer antiken Tragödie — und hoffentlich auch eines antiken Theaters — uns vorführt.

Friedrich von Oppeln Bronikowski.

Schäferstunde.

Rot glänzt der Mond in nebelhaftem Schein;
Die dunstgen Schleier um die Wiesen weben,
Und durch die grünen Binsen geht ein Beben —
Die Frösche hört man durch die Stille schrein.

Gespensterhaft, in ungewisse Weiten
Entschwebt der steifen Pappeln Schattenbild;
Die Wasserrose leise sich verhüllt,
Leuchtkäfer durch die dunkeln Büsche gleiten.

Ein dumpfer Laut — die Eulen sind erwacht,
Ihr schwerer Flügelschlag durchschwirrt die Lüfte,
Ein mattes Licht entsendet matte Düfte . . .
Venus entsteigt der Flut: Das ist die Nacht.

Paul Verlaine.
Deutsch von Hedwig Hirschbach.

Drei deutsche Dramatiker.

Um es gleich vorweg zu sagen: gemeint sind Sudermann, Wildenbruch, Hebbel. Und wenn sie auch nicht unter einen Hut gehören, wenn es auch Blasphemie ist, Sudermann und Hebbel zusammenzunennen, wenn die drei auch garnichts gemein haben, so haben sie doch das eine gemein, daß sie in der verflossenen Woche alle drei auf mich gewirkt haben.

Wildenbruch war Vorwand, war Mittel zum Zweck. Zweck war Weimar, wo ich nebenbei das neue Stück von Wildenbruch sehen wollte. Während der Fahrt glaubte ich mich auf die Goethestadt durch nichts besser vorbereiten zu können als durch ein Buch aus dem Cottaschen Verlag. Folgendes kam darin vor.

Die Männer und die Frauen stammen aus zwei ganz verschiedenen Welten. Auf den Männern lastet das Leben schwer. Sie arbeiten, sie verdienen Geld. Sie sehen vom Menschendasein kaum mehr als lauter krumme Rücken, über denen die Pflichtenpeitsche hängt. Daß es daneben noch anders geartete Wesen gibt, die durch ihre Natur zum Genießen dieser Erdengüter bestimmt sind, die sozusagen heiter über den Wassern schweben, das leuchtet den Männern nur schwer ein. Sie tragen mit ihrem Kapital nur das Häufchen Erdreich zusammen, aus dem dann wie ein Wunder die Blume der Persönlichkeit emporschießt. Diese Blumen der Persönlichkeit sind die Frauen, die Baronin Erfflingen und ihre Töchter Raffaela und Thea. Menschenkinder ihres Schlags sind dazu da, aus den Dingen dieser Welt eine Art von heiterm Panorama zu machen, das an ihnen vorüberzieht. Oder vielmehr vorüberzuziehen scheint. Denn in Wahrheit ziehen sie, die Frauen, ihren Weg . . . . unbeirrt. Und dabei können sie keinerlei Ballast brauchen. Auch der eigene Mann darf nur einer von denen sein, die vom Ufer herübergrüßen — ins Blumenboot. Im Blumenboot sind verschleierte Lichter, ist Musik ringsum und Sachen und ein Glückstraum. So hat die Baronin ihre Töchter erzogen und beeinflußt: sie sind Erben ihres Blutes, ihrer Lebenskunst, ihres Dranges nach Schönheit, ihres Sinnes für seelisches Ebenmaß. Besonders an Theas Wiege, da haben die Feen gestanden. Und die goldenen Äpfel, die hingen nur so für sie da, so da, so da. Besonders sie ist wie ihre Mutter, und weil sie eine Krone tragen kann wie die Mutter, die Krone schuldfreien Genießens, warum

soll sie eine Magd sein? Sie kann nichts wie spielen. Was andres hat sie nicht gelernt. So eine nüchterne kalte Kröte ist sie. Freilich, vielleicht ist doch etwas in ihr; aber das hat noch keiner geweckt. Und sie selbst hat nicht den leisesten Schimmer, wie es da drinnen bei ihr eigentlich ist.

Das sind die — comment dit-on? — die Voraussetzungen der Dichtung. Sie klingen zunächst wie die Voraussetzungen eines — pour m'exprimer trés précisément — eines Romans, etwa von Clauren oder Ohnet. Wenn ich aber sage, daß das alles au fond nicht episch erzählt, sondern wort-wörtlich leibhaftigen Personen zu schöner Selbstcharakteristik in den Mund gelegt ist, dann weiß man, daß es sich um ein Stück von Sudermann handelt. Voilà! Um Sudermanns „Blumenboot" — nicht, wie die Zeitungen mit Vorliebe schreiben: Sudermann's „Das Blumenboot".

Aus diesen Voraussetzungen entwickelt sich der Roman, den man am besten in des Dichters direkter Rede wiedergibt; sie hat unzweifelhaft die intellektuelle prépondérance. Thea, der neunzehnjährige Balg, das frühreife, alleswissende, pietätlose Gegenwartskind, in dem sich nach Sudermanns satirischem Wunsch die ganze weibliche Tiergartenjugend erkennen soll, äußert zu ihrer verheirateten Schwester: „Sag mal, Süßes, was ich Dich schon immer habe fragen wollen: warum nimmst Du Dir keinen Liebhaber?" Il nous faut sortir. Auch Raffaelas scheu träumerisches Wesen entsetzt sich über das Schwesterlein und meint ein paar Seiten später: „An Deiner Stelle würde ich überhaupt nicht heiraten." Thea erwidert: „So? Und wenns mit einem Mal ein Baby gibt?" Il nous faut sortir pour la deuxième fois. Wer nun prophezeit, daß Raffaela schleunigst einen Liebhaber und Thea einen Eheherrn nehmen wird, prophezeit richtig. Der Liebhaber ist ein Löwenjäger (Sudermann kann sich das leisten); der Eheherr wird der Cousin Fred, weil er, im Gegensatz zu dem vorhergehenden Bewerber, dem Cousinchen gelobt, sie in der Hochzeitsnacht in ein Cabaret zu führen. Vom Löwenjäger meint Raffaela: „Mein Blut ist jetzt wie Flammen. Wenn er mich verläßt, dann sterbe ich. Oder wenn ich nicht sterbe, dann fall ich jedem anheim. Dann bin ich wie eine von der Straße. Wer mich will, der hat mich." Zum Cousin und Eheherrn Fred spricht Thea: „Guck mal die heiße Sonne dort überm See. Jetzt schwimmt sie gleich weg. Und die Linden stehen wie rote Mauern.

Das ist alles da. Aber nicht für uns. Irgendwo, da stehen jetzt zwei Menschen, die halten sich um den Leib gefaßt und beten vor Glück. Solche Menschen könnten wir auch sein.“ Der Cousin und Eheherr behauptet, daß es für sie beide gar kein Hindernis gäbe, auf der Stelle auch solche Menschen zu sein; Thea aber wird dieser Ansicht erst, nachdem ihr Schwager, la brebis du voisin, den Löwenjäger erschlagen hat. Jetzt muß nämlich Fredchen das ganze große Geschäft allein übernehmen und wird in der urplötzlich von Grund aus umgewandelten Thea die sicherste Stütze, die treueste Gattin finden. Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute, die lieben, lieben Leute.

Dieses Stück bedeutet in Sudermanns bisherigem Schaffen — um in des Dichters eigenster Sprache zu bleiben —: le comble.

* *
*

Hinter Kösen fliegt das Buch aus dem Cottaschen Verlag in die Ecke. Wir sind in Thüringen und denken lieber an den Sängerkrieg auf der Wartburg, an Luther und Johann Sebastian Bach. Wir sind „an der Saale hellem Strande“ und suchen ihre „Burgen stolz und kühn“. Wir fahren über kühn geschwungene Brücken, an kahlen Weinbergen vorbei. Wir kommen nach Apolda, der Strumpfwirkerstadt, nach Osmanstädt, dem Städtchen des Vaters Wieland. Wir sind in Weimar. Es regnet. Aber es kann schwerlich ein Wetter geben, das den einzigen Reiz dieser Siedelung ganz umzubringen vermöchte. Unser Florenz! Wie am Arno, so an der Ilm ist jeder ausgetretene Pflasterstein ein Kulturdenkmal. Auf kürzestem Fußweg in die alte Stadt. Wie ausgestorben! Mein lebendiger Führer versichert, daß auch Sonnenschein nicht mehr Menschen hervorlocke. Vor dem Dioskurendenkmal machen wir andächtig Halt. Dahinter erhebt sich das Theater. Ich finde keine andre Bezeichnung als „Stall“; genau so despektierlich und wahrscheinlich noch zutreffender haben sie damals das lauchstädter Theatergebäude benannt. Das weimarer Theater von heute ist nicht das Haus, dem Goethe vorgestanden hat, und doch wird bei diesem Anblick die ganze Geschichte der Goetheschen Direktion lebendig. Darin berührt uns Kinder des zwanzigsten Jahrhunderts nichts so stark wie der Grund, warum Goethes Plan, Theaterkultur auch nach Jena zu tragen, fehlschlug. Der Wirt des einzig verfügbaren Saales stellte so „absurde Forderungen“, daß Goethe ihn „simpliziter entließ“: er verlangte achtzig Thaler jährliche Miete.

Hundert Jahre später gibt es in Weimar Premieren, die mindestens ebensoviel Taler Tantieme abwerfen, und bei denen die schlafende Residenz eine Invasion von berliner Theaterkritikern erlebt. Ich tappe mit einem, meinem Führer vom Vormittag, eine Stunde vor der Vorstellung durch die pechfinstern, patschnassen winkligen Gassen. Vorbei an der Stadtkirche, in der einst der Freigeist Herder predigen durfte. Wieder vorbei an der Bibliothek, wo uns in der Nachmittagsdämmerung der Trippelsche Goethe und manches andre gezeigt worden war. Zweimal herum um Schloß und Kapelle, an der leise glucksenden Ilm entlang, an vielen rauschenden Brunnen vorüber und endlich entschlossen hinein ins Theater, das — schrecklicher Gedanke! — bald einem modernen Prachtbau weichen soll. So versichert wenigstens mein Begleiter.

Dieser selbe Monty Jacobs hat die „Lieder des Euripides“ von Wildenbruch beim rechten Namen genannt, indem er sie ein Libretto nannte. Hätte Max Vogrich, dessen Leistung sich meinem Urteil entzieht, den Text nicht bloß stellen- und streckenweise, sondern von Anfang bis zu Ende komponiert, so hätte sich auch Wildenbruchs Leistung meinem Urteil entzogen, und meine Seele sich gefreut. So aber muß ich dem alten Mann, der freilich in gewissem Sinne unverwüstlich jung ist, dem tapfern Menschen und dem starken Novellendichter sagen, daß diese Mär aus Alt-Hellas allen Gegnern seiner Dramatik wieder nur Wasser auf ihre Mühlen liefern kann, daß im neuen Gewand keineswegs auch ein neuer Geist über ihn gekommen ist. Den Sänger des Griechentums unterscheidet vom Sänger des Preußentums nichts als die antikisierende Verssprache, kann auch weiter nichts unterscheiden: denn seine Griechen sind seine Deutschen, sein Hellas ist sein Preußen, und sein Euripides ist er.

Wildenbruch zeigt diesmal offen, wonach ihm der Sinn und die Sehnsucht steht. Er träumt sich als Erlöser seines Volkes, er erträumt einen über die Schranken seiner Nation hinauswachsenden Kultureinfluß, er erträumt ein Weltdichtertum. Die Fabel, in die er seinen Traum kleiden konnte, lieferte ihm die legendarische Geschichte von der Wirkung der euripidëischen Lieder, die so groß gewesen sein soll, daß die Syrakuaner aus den Latomien die sangeskundigen Gefangenen des sizilischen Feldzugs heraufzogen, sich die wunderbaren Verse des Euripides so oft vorsprechen ließen, bis sie sie auswendig wußten und die Gefangenen dann aus

Dankbarkeit freigaben. Ein in seiner Einfachheit rührendes Zeugnis von der Macht des Gesanges, das der Graf Schack zu einem seiner schönsten Gedichte benutzt hat: „Die Athener in Syrakus". Bei Schack müssen die gefangenen Athener dem Tyrannen von Syrakus einen Tempel bauen. Wenn sie dabei die Lieder des Euripides singen, können sie selbst und die andern Sklaven vor Ergriffenheit nicht weiterarbeiten. Der Tyrann schickt seinen Sohn zur Aufsicht: der wird nicht weniger ergriffen. Er geht endlich selbst und — „vom Auge quollen ihm Tränen heiß, Haß war ihm und Grimm geschwunden. ‚Kehrt heim in Euer schönes Athen, und grüßt mir den Dichter beim Wiedersehn! In seinem Liede hab ich ein Wehn vom Hauche der Götter empfunden!'" Ein Gedicht von dreizehn Strophen, das den Stoff erschöpft. Wie war daraus ein regelrechter Theaterabend zu machen? Durch die leidige Liebe und eine mächtige Kulturperspektive. Nur daß es für beides dem Dichter ebensosehr an Gestaltungskraft wie an Kunstverstand gebrach. Auf die Gefahr hin, wieder einmal sehr grob zu erscheinen, möchte ich daran erinnern, daß Wildenbruch von jenem Prinzen August abstammt, über den Napoleon an den Gouverneur von Preußen schrieb: „Mein Cousin, ich erhalte soeben den Brief, worin Sie mich wissen lassen, daß Prinz August von Preußen sich schlecht aufführt. Das wundert mich nicht, denn er hat wenig Geist." Ich wüßte nicht, wo und wann sich der Nachkomme schlecht aufgeführt hätte; aber daß er wenig Geist, d. h. wenig Kunstverstand besitzt, ist eine Wahrheit, die durch die „Lieder des Euripides" nicht erst gegründet, sondern lediglich gekräftigt wird.

Dieser Euripides soll leisten, was über alle menschliche Erfahrung zu gehen scheint. Er soll durch der Leier zarte Saiten erreichen, was sonst wohl nur des Bogens Kraft erreicht. Arion war der Töne Meister und bändigte als solcher Haie und Wale. Euripides ist des Wortes Meister und zwingt durch sein Wort, seine kunstvoll gefügten Worte die siegreichen Feinde, ihre Gefangenen freizugeben. Diesem Mann wird es für seine Mission nichts schaden, wenn wir ihn komisch finden. Aber es wird unserm Glauben an seine Mission schaden, wenn wir ihn so gar nicht ernst nehmen können. Und auf unsern Glauben kommt es im Theater immerhin an. Da fällt es nun keineswegs schwer, dem vierzigjährigen Dichter einen kräftigen Johannistrieb zuzutrauen. Noch weniger zweifeln wir den Korb an, den Elpinike ihm gibt. Es wird auch

möglich sein, daß er dieselbe Maid in ein Schiff verfrachtet und ihrem Geliebten eigenhändig zuführt. Es ist ja so vieles möglich. Was mir aber doch nicht möglich scheint, ist, daß wir der freundlichen Aufforderung Wildenbruchs entsprechen, all das ohne jeden Uebergang, ohne jede Begründung zu glauben. Wie kann dieser große, tiefe und feine Euripides, kaum daß Elpinikes Geliebter für tot erklärt ist, so plump mit einer eignen Liebeserklärung ins Haus fallen? Was macht ihn einmal so wild, dann wieder so mild? Was . . . genug! Es ist der alte Jammer bei Wildenbruch, daß durch solche trivialromantische Erfindungen das weltgeschichtliche Gepräge seiner Stoffe ganz verwischt und verkleinlicht wird, daß durch diese Primitivität in der Motivierung jeder seelische Anteil in uns erstickt wird. Er holt zum weitesten Wurf aus; er läßt sich nicht, wie die Legende und wie Schack, daran genügen, grimme Gemüter durch Gesang zu besänftigen; er feiert darüber hinaus den Dichter als völkerbefreiendes, völkerumschlingendes Element; er bietet sich selbst als solch ein Dichter an und — und legitimiert sich für diesen Posten dadurch, daß er einen wetterwendischen Seladon auf die Bühne schleppt, im Kriegslager der Syrakusaner ein urkomisches Ballett tanzen läßt, die sizilische Expedition Athens durch die Verlobung des Herrn Eurynomos mit Fräulein Elpinike beendet und sein geliebtes Deutsch in einer Weise mißhandelt, die es jedes Mitleids würdig macht. Wer wollte leugnen, daß es, namentlich im zweiten Akt, Stellen von feuriger Begeisterung und wahrhafter Kraft gibt! Aber es muß doch wohl niemand seine Weigerung, zu singen, so ausdrücken: „Singen nicht kann, nicht singen ich will!" Und ähnliche Sätze in Hülle und Fülle. . . . . Soll man von Wildenbruch sagen, was er selbst von einem sagen läßt: „Stammelnd im worterollenden Mund geht ihm die Zunge" . .?

Es wäre nicht nötig gewesen, so viel Aufhebens von einem gleichgültigen Operntext zu machen, der zu seinem eigenen Unglück länger geraten ist als die verfügbare Musik, wenn man in großen berliner Zeitungen nicht ganz ernsthaft versucht hätte, auch von dieser Tat Wildenbruchs als von einer Dichtertat zu reden und unser Schauspielhaus zum Erwerb zu bewegen. Es lasse sich warnen. In Berlin sind einige von Wildenbruchs weimarer Darstellern möglich oder gar höchst erwünscht, wie Herr Krähe, wie Fräulein Elisabeth Schneider, aber die Dichtung selber wird ausgelacht . . . .

Schwerer als dieser Abend den Abschied von Weimar machen würde, macht ihn der freundliche Vormittag, der folgt. In der Mitte des Parks schimmert Goethes Gartenhäuschen im Sonnenschein; von der Höhe des Parkes sieht man auf die schiefen Giebel, die roten Dächer der weihevollen Stadt; in der Nähe des Parks winkt das teuerste Heiligtum, das Goethehaus oder Goethe-National-Museum, wie eine neuere, geschmacklosere Zeit zu sagen vorzieht. Aber kein Name mehr, kein sächselnder Diener und keine Engländerin kann die Andacht stören, wenn der scheue Fuß endlich ins Allerheiligste gedrungen ist. „Ein Schauer faßt mich, Träne folgt der Träne . . .“ Ein vorletzter Blick auf das Sterbebett, ein letzter Blick, vom Wagen aus, auf das Schillerhaus, und man wird nie mehr aufhören, sich nach der Stadt zu sehnen, in deren Mitte die Schönheit weilte und der Glanz, das Glück und die Größe unsres geistigen Vaterlands.

* * *

„Es muß ein Schaltjahr sein, die Theater spielen ein Stück von mir.“ Hebbel hat Recht behalten, Gott seis geklagt. Alle vier Jahre spielt man ihn uns. Im November 1897 hat Hochberg, im November 1901 hat Brahm, im November 1905 hat Hülsen „Maria Magdalene“ aufgeführt. Die jüngste Aufführung war die schlechteste. Auch nicht der leiseste Versuch, den ungemeinen Vorzug des Werkes auszunutzen, der darin besteht, „daß die Handlung, welche sich in den niedern Lebenssphären ereignet, nur den Saft des Erdreichs an sich gesogen, aber alles Lehmige abgestoßen hat, und daß bei der Enge der geschilderten Verhältnisse uns nicht zugleich die stoffliche Dürftigkeit den Atem benimmt.“ Also kein Versuch zu stilisiren, aber auch kein entschiedener Naturalismus, sondern das übliche, üble Gemisch. Ein heldischer Sekretär, ein saloppe Leonhard; eine Theatermutter, ein gewaltsam natürlicher Karl; ein unmöglicher Wolfram und als Adam Herr Oberregisseur Grube! Auch Clara und Anton sind der Aufgabe nicht gewachsen, die das Hebbelsche Drama auferlegt: Natürlichkeit mit Bedeutsamkeit zu vereinen, durch lebensvolle Feinheit sich die Größe der Geberde nicht verkümmern zu lassen. Wie aus Granit gehauen stehen die Menschen bei Hebbel und sind doch voller Vibration. Nur vibrierend aber ist die Kunst von Frau Willig und nicht einen Augenblick lapidar. Sie hat echte, schlichte Töne so lange sie überhaupt die Kraft hat, die Rolle zu halten — also

bis vor den Bittgang; dann wird sie larmoyant. Dann wird sie die Tochter von Herrn Pohl. Der gibt seinen Tischlermeister breiig und brüchig. Nie ist ein Mensch aufrechter geschritten als dieser Handwerker, der den steifen Nacken, das feste Rückgrat zur Schau trägt. Herr Pohl schreitet nicht, er geht nicht einmal — er wankt. Er liebt es auch nach wie vor, in unleidlicher Manier singend die Töne langsam zu senken und zu heben, jedes dritte Wort schwülstig aufzubauschen und zischend festzuhalten.

Das ist aber durchaus nicht das Schlimmste. Das Schlimmste ist, daß Herr Pohl in der alten Auffassung verharrt, die dem Meister Anton Recht gibt. Er hat in Wirklichkeit Unrecht; er hat nicht die ganze Schuld, aber die halbe, wenn nämlich auf die Gesellschaft seiner Zeit und ihre Moral die andre Hälfte kommt. Er ist kein Heros der Ehre, sondern ein Don Quixote seines falschen Ehrbegriffs, den das Gerede der Leute schwerer erträglich dünkt als Unglück und Tod des eigenen Kindes. Er ist kein „Heldenvater“, sondern ein unterwühlter Mensch, der von Ibsen sein könnte, sein müßte, wenn er nicht von Hebbel wäre.

So lange der Meister Anton nicht so gespielt wird — Bassermann sollte ihn spielen und würde ihn so spielen — so lange wird „Maria Magdalene“ noch weniger verstanden werden, als sie selbst dann verstanden werden wird. Vielleicht aber braucht man dann doch nicht immer und immer wieder den Irrtum zu bekämpfen, den liebe Leute mit rührender Ausdauer verfechten: hätte der alte Anton die tausend Taler nicht verschenkt, dann hätte der praktische Leonhard die arme Clara geheiratet und diese nicht nötig gehabt, in den Brunnen zu springen. Die lieben Leute verwechseln Hebbel mit Iffland. „Maria Magdalene“ ist darum unvergänglich, weil diese Menschen ihrem Schicksal nicht entrinnen können. Sie werden nicht zufällig vom Unglück heimgesucht, sondern sie sterben sämtlich am Gift der bürgerlichen Scheinmoral, das ihr wahres Wesen durch und durch zerfressen hat. Käme in diesem bürgerlichen Trauerspiel alles und jedes anders — die Hebbelmenschen wären um kein Haar lebensfähiger: sie müßten doch zu Grunde gehen. Über ihren Leichen aber erhebt sich und uns eine Welt, in der der Schein nicht mehr über das Sein gestellt wird, in der die Meister-Anton-Moral eine Torheit und ein Frevel heißt, und in der gegen diese frevelhafte Torheit kein Sturmlauf mehr nötig ist, wie ihn „Maria Magdalene“ noch bedeutet. S. J.

Vom Mißbrauch der Kritik.

Dies wäre ein sehr weitläufiges Kapitel, mit genau so viel Unterabteilungen, als es Kritiker gibt. Denn die Fehlerquelle der Kritik entspringt eben dort, woher auch alle ihre Reize und Kräfte strömen: aus der Persönlichkeit des Kritikers. Wo man von einer solchen nicht mehr sprechen kann, da gibt es nur noch eine schwitzende, dürftige, betuliche Reportage, die zum Kummer aller Sudermännlein das Kunsturteil in Deutschland noch immer nicht völlig entmannt hat. Doch davon soll hier nicht die Rede sein; dies Sündenregister wäre zu dickleibig für eine kurze Betrachtung. Nicht die objektiv falsche, die subjektiv gefälschte Kritik könnte noch einmal erörtert werden. Die Aufgabe ist schwieriger, als man glauben sollte; denn die Grenzen verwischen sich, und die Untersuchung müßte in die verborgensten Gebiete der Individualität eindringen. Das Fehlurteil, das aus dem zu kleinen Geisteswuchse, aus witzelnder Gehirnentartung, aus Hypertrophie einer Gesinnung, aus tausend andern Defekten des Kritikers stammt, nehmen wir, als unabwendbar, ruhiger hin als jenes, das wir seinem privaten Interesse zuschreiben. Jene sind Fehler seines Intellekts, dies ist ein Mißbrauch seines Amtes. Nachsichtig gegen mangelnde Begabung, sind wir unnachsichtig gegen alles, was nach Korruption riecht. Wir überschätzen den Charakter und unterschätzen das Talent. Das deutsche Publikum läßt sich nie über die Schwerfälligkeit, immer aber über die Unredlichkeit seiner Kritiker entrüsten.

Als Schulbeispiel dieser Unredlichkeit nimmt die immer bereite sittliche Entrüstung die Verquickung dramatischer Produktion und kritischer Tätigkeit. Viel guter Wille hat sich bemüht, ihre Unvereinbarkeit zu beweisen, ein den Tatsachen entfremdeter Sinn hat über alle, die gleichzeitig für und über das Theater schreiben, den großen Bann ausgesprochen. Hie und da sogar mit Erfolg: bereits hat eine Reihe von Zeitungen ihren Referenten die Verpflichtung auferlegt, jenen Bühnen, über die sie zu richten haben, keine Stücke zu übergeben. Die Sache klingt sehr vernünftig. Man erinnert sich der mehr oder minder erpresserischen Tücken, mit denen stückeschreibende Kritiker die wehrlosen Direktoren bedrängen. Soeben wurde in einem Fachblatt eine derartige Affaire mit einer die Beträchtlichkeit des Falls und der Person weit überragenden Heftigkeit erörtert. Für alle, die raschen Urteilen und allseits begrüßten Schlagworten mißtrauen, Grund genug zur ruhigen Überprüfung.

Sicherlich, es ist eine Voraussetzung jeder Gerechtigkeit, das persönliche Interesse des Richters auszuschalten. Und ebenso sicher ist es eine außerordentliche Versuchung, als Kritiker zu belohnen oder zu bestrafen, was man als Autor errungen oder erduldet hat. Nur daß die Voraus-

setzungen nicht so einfach sind, wie die Gedankenlosigkeit glaubt. Die Formen des persönlichen Interesses sind mannigfaltiger, als man ahnt. Die Erfolge eines Feindes, die Zurücksetzung eines Freundes können im Kritiker Voraussetzungen zum Übelwollen umso eher schaffen, als er sich hier, wo sein „Ich" nicht unmittelbar in Frage kommt, der eigenen Voreingenommenheit gar nicht bewußt ist. Diese Selbsttäuschung ist der häufigere und gefährlichere Fall. Der Kritiker, der sich sagt: „Ich will den Direktor zur Annahme meines Stückes zwingen" oder „Ich will ihn zu Grunde richten, weil er mein Stück nicht angenommen hat", ist ein Lump, und als solcher, wie mir alle nicht verrohten Dramatiker zugeben werden, doch sicher eine Ausnahme. Der natürliche Vorgang in solchen Fällen ist wohl der, daß sich der Kritiker zuvörderst selbst überzeugt, daß die Schauspieler, die ihn nicht spielen, minderwertig, die Stücke, die, statt seines eigenen, der Spielplan anzeigt, unbedeutend sind. Natürlich gelingt es ihm außerordentlich leicht, sich diese Überzeugung beizubringen. Am deutlichsten wird kritische Voreingenommenheit erkennbar, wenn der Kritiker der Häuptling oder Parteigenosse einer literarischen Richtung ist.

Das übersieht das Publikum überhaupt, daß der Kritiker so oft sein eigner Gefangener wird. Wen er erhoben hat, muß er weiter erheben; wen er bekämpft hat, weiter bekämpfen. In Deutschland, wo die Pest der Gesinnungstüchtigkeit am fürchterlichsten wütet, ist ihm eine Veränderung seiner „Meinung" überhaupt nicht gestattet. Ein zarter Impressionismus, der sich jedem Eindruck hingibt, wäre charakterlos. Man ist „für" Hauptmann, oder man ist es nicht. Man kultiviert die wiener Stilisten, oder man verdammt sie als pervers und erniedrigt sie zu „Artisten". Tertium non datur. Der Kritiker hat also meist kaum die Möglichkeit, sein persönliches Interesse bei der Beurteilung von Kunstwerken vernehmbar zu machen. Denn seine Autorität gilt nur für jene Bewertung, die man von ihm erwartet. Nicht einmal in der Abtönung seines Urteils ist er ganz frei; die Sensationslust der Leser zwingt ihn, seinem Lob oder Tadel den schärfsten Ausdruck zu geben. Hie und da kann sich ein „führender" Kritiker eine Ausnahme verstatten. Aber die Regel ist doch, daß Publicus — sein Publicus wenigstens — sein eigenes Urteil durch die Hand des Schreibers ausfertigen läßt. Man klagt so oft mit greinender Wehleidigkeit über die Zügellosigkeit der Kritik und bemerkt gar nicht, wie mannigfach sie gebunden ist. Wobei nicht übersehen werden darf, daß manche Verleger eine „wohlwollende", andre wieder eine „scharfe" Kritik beanspruchen. Hier sieht man in schwere und schmerzliche Mißbräuche, an welchen gemessen der Autor als Krititiker als höchst geringfügiges Übel erscheint.

Mir wenigstens erscheint er überhaupt nicht als Übel. Gewiß sind bei einem Lumpen Entstellungen und, wenn der Autor eine feinere Natur ist, Trübungen seiner Eindrücke unvermeidlich. Aber was

bedeutet dieser Schade, der ohnehin vom Wesen einer wahrhaften Persönlichkeit unzertrennlich ist, gegenüber dem Verlust, der unsrer Kritik durch den Verlust grade jener Kritiker erwachsen würde, denen das Theater eine Herzenssache ist? Dem Dramatiker ist das Theater unter allen Umständen eine Wichtigkeit; sein Wesen beschäftigt ihn; er dringt in seine Geheimnisse; er spürt mit Leidenschaft seinen Gesetzen nach. Für ihn ist es nicht bloß, wie für den Kritikplauderer, ein gesellschaftliches Ereignis oder, wie für den Kritikgelehrten, ein Zweig der germanistischen Wissenschaft. Er hat noch die Lebhaftigkeit der Gefühle, den Eifer des Worts. Ganz sicher, auch andre haben das, und es fällt mir durchaus nicht ein, etwa das Gesetz aufstellen zu wollen, daß der wahre Kritiker Theaterdichter sein müsse. Nur scheint mir umgekehrt das heute beliebte Verbot mehr moralisch als ästhetisch motiviert zu sein. In der Kunst aber hat die Moral nie auf der Tagesordnung zu stehen. (So wenig wie die Unmoral; diese Gebiete berühren sich eben nicht.)

Man vergegenwärtige sich doch den Vorgang. Jemand schreibt ein Stück — nicht zur Aufbesserung seines Einkommens, sondern einem innern Zwange gehorchend. Die Probleme der Dichter, die Künste der Regisseure, die Arten der Mimen, die Sensationen des Publikums — all das wird ihm nun zur bedeutendsten Angelegenheit. Er glaubt, sie ergründen zu können; aber er darf seine Erkenntnisse nicht mitteilen. (Du deutschestes aller Worte: „Dürfen".) Es wäre nicht anständig. Anständig aber ist es, wenn über die Dinge, die ihm vielleicht Erlebnisse sind, statt seiner ein ermüdeter Journalist oder ein gleichgiltiger Reporter als über „Tagesneuigkeiten" berichten. Ist dies allzu ruhige Deutschland denn wirklich so reich an Temperamenten, daß es so leicht auf diese verzichten kann?

Wohl weiß ich, daß ich den Idealfall genommen habe. In der Wirklichkeit sehen die Dinge meistens anders aus. Da ist ein Journalist, der seine kritische Macht durch Verfertigung von Theaterstücken noch besser ausnützen kann. Der Direktor muß sie ja bringen. So wird der Kritiker zum Autor. Aber wie konnte man dies mit dem achtbaren Fall verwechseln, wo der Autor zum Kritiker wird? Äußerlich ist das Bild das gleiche, und dort, wo der Autor nur in künstlichem Feuer erglüht, oder der Kritiker Bühnentechnik sich angeeignet hat, wird man nicht immer leicht unterscheiden können. Aber meist wird man doch das Kalte, Erzwungene jener Arbeiten erkennen, die nicht in heißem Drang natürlich gezeugt, sondern mühselig entstanden sind, wobei die Zeitungsmacht dem Kritiker kupplerisch die Gelegenheit machte ... Ich zahle einen Preis demjenigen, der z. B. nicht sofort empfindet, daß die „Rosentempler" des flinken Herrn Lothar nur geschrieben wurden, weil er sich dachte: „Das wird der Direktor nehmen; das muß etwas machen". Es ist ganz ausgeschlossen, daß hier ein andres Bedürfnis

als jenes nach Geld und Befriedigung der Eitelkeit die Feder in die Hand drückte. Aber so peinlich solche betriebsame Verkommenheit auch berühren mag, so darf man ihre Bedeutung doch nicht überschätzen. Erstens können Journalisten auch anders als durch Kritiken einem Direktor nützen, zweitens gibt es hier noch das weite Reich gesellschaftlicher Beziehungen, in dem die Direktionskanzleien brünstigen Tantiemenwerbern erliegen. Einer so feinädrigen, vielverzweigten Daseinsform wie der Korruption ist eben nie und nirgends mit den plumpen Worten irgend eines Gesetzes beizukommen.

Aber soll man über Lothar Lessing vergessen? Hätten die Strengen im Lande schon damals geherrscht, so wäre die „Hamburgische Dramaturgie" nie geschrieben worden. Die Ludwigschen Studien, das Kritische in Hebbels Tagebüchern würde heute, in einer Zeit gesteigerter Publizität, an irgend welche Premierenaktualität geknüpft, als Zeitungsrezension erschienen sein. Sollten wir darauf verzichten? Ich denke, daß damit jene Unannehmlichkeiten allzu teuer bezahlt wären. Bei der Art des Bourgeoistheaters von heute ist die Wirkung doch nur, daß eine um ihres Amtes willen bevorzugte Unzulänglichkeit den gleichwertigen Nebenbuhler verdrängt. Deshalb unser Theater einiger seiner tiefsten Kenner zu berauben, gäbe keine glatte Rechnung.

Die Macher — zuerst Herr Sudermann, mit dessen Hermannsschlacht das Gekeife anhub, dann ihm folgend Tempellichter wie der aufreizend neckische Blumenthal, der von Weisheitsschmalz triefende Paul Goldmann und der unmöglichste von allen, Friedrich Schütz, den die glücklicheren Berliner nicht miterleben müssen — führen einen heftigen Feldzug gegen die künstlerische Kritik, einen Kreuzzug für das „geistreiche" Stück, einen Vernichtungskampf gegen das bischen Literatur, das sich die Besten im Publikum und die Stärksten der Kritik nun doch mühsam erobert haben. Die Geheimgründe des Streites sind die gleichen wie jene, die den „Mißbrauch der Kritik" umbelfern: der Haß der kompakten Majorität des Philistertums auf die „Literatur", die ihren armseligen Gehirnen immer unbegreiflich sein wird. Die Kunst, dies holde Wunder, läßt sich nicht ausrechnen; sie hat keine blendenden Aphorismen, keine sichern Aktschlüsse, keine liberale Tendenz! So möchten sie am liebsten alle Bestrebungen zu einem künstlerischen Theater hin als Verschwörung einiger Kritiker, als „Mißbrauch der Kritik" darstellen. Und doch weist ein Blick in den Bühnenalmanach ebenso wie in einen beliebigen Theatersaal aufs schmerzlichste nach, wie die von der führenden Kritik vernichteten Macher immer wieder triumphieren. So ist Deutschland noch gar nicht so weit, daß seine Kritik ernsthaften Mißbrauch üben könnte. Denn dazu müßte es vorerst seine Kritik zu gebrauchen wissen.

Wien. Dr. Ludwig Bauer.

Dramatischer Nachwuchs.

(Schluß.)

Vom „Stil des modernen Dramas" habe ich hier gesprochen, und gleich zu Beginn habe ich erklärt, daß diesen finden zugleich das neue Drama schaffen heiße. Denn eine Frage des wortkünstlerischen Vermögens, der Sprachbeherrrschung stünde zur Diskussion. Inzwischen haben daraufhin allerlei in Kunstsachen wohlangesehene Männer die Stimme erhoben und geäußert: Nicht die Form entscheide, sondern der Inhalt! Nicht der Stil entscheide, sondern die Männer die ihn handhaben! — Gegen Aussprüche dieser Art ist jedermann wehrlos. Sie sind in einem Grade richtig, daß es schon beinah ein bischen naiv ist, sie auszusprechen, und daß es gradezu unrichtig wird, wenn man sie wie etwas Wesentliches ausspricht. Allerdings lebe auch ich der Überzeugung, daß die Natur ohne einen neuen Inhalt keine neue Form entstehen läßt — im Reich der Kunst so wenig wie bei Blatttrieb und Schmetterlingsgeburt; daß allemal nur eine neue Art Leben eine neue Form schafft. Auch weiß ich, daß, sowenig wie die Schwerter ohne die Männer, die Stile ohne die Künstler etwas Erkleckliches ausrichten können. — Die Frage scheint mir doch immer nur, an welche Stelle bei einmal gewähltem Gesichtspunkt die Betonung gehört! Nun denn: daß jeder Tat ein Täter gehört, ist eine Erkenntnis, die ich wohl voraussetzen darf, wenn ich die besondere Physiognomie bestimmter Taten, neuer Sprachkunstwerke nämlich, studieren will. Und das neue Leben, der neue Inhalt, der natürlich unter vielem andern auch über Sein und Nicht-Sein einer neuen dramatischen Form entscheiden wird, der ringt noch an vielen andern Orten zum Licht. Dies neue Leben wird, so das Glück will, noch unsrer Gesellschaftsorganisation und unsrer Wirtschaft, unserm religiösen Empfinden und unserm philosophischen Denken neue Formen geben. Und immer wird es die eine gleiche neuartige Mischung der Lebenskräfte sein, die das vollbringt. Vom neuen werdenden Geist unsrer Zeit kann und muß ich auch reden, wenn ich über moderne Wirtschaftsprobleme oder den Stand der Psychophysik handle. Das Besondere aber bildet in jedem Falle die Form — die Form, die auf dem speziellen Lebensgebiet Ausdruck des neuen Geistes geworden ist. Wenn also eine spezifisch ästhetische Betrachtung Sinn haben soll, so kann sie sich nicht mit der allen Daseinsgebieten gemeinsamen Lebenskraft, sondern nur mit deren spezifischer Äußerung im Gebiete der Kunst, d. h. mit den Kunstformen befassen. Und wenn man (was meine Tadler durchaus nicht tun) nicht etwa ästhetische Betrachtung überhaupt in kulturphilosophische aufgelöst sehen will, so hat der neue Inhalt, der neue Geist in einer Studie über neue Kunst nur als Schöpfer einer neuen Kunstform Beachtung zu finden und alle Betonung muß sich auf die Erkenntnis des neuen „Stils" vereinen!

Neue Menschen und neue Weltanschauungen können sich auch in Wirtschaftsprojekten und zoologischen Studien manifestieren, erst im Moment des Formens beginnt allenfalls ihre künstlerische Bedeutung. Deshalb glaube ich bei meiner Untersuchung der Keime zu einer neuen dramatischen Kunst mit Fug stets von der neuen Kunstform (und nicht von neuen Menschen oder vom neuen Inhalt) ausgegangen zu sein.

Natürlich aber haben all die stilistischen Neubildungen, von deren Heranwachsen ich sprach, ihre Wurzeln im „neuen Geist" der Zeit, in dem neuen psychischen Inhalt neuer Menschen, neuer Künstler. Hinsichtlich einer der wichtigsten Vorbildungen zum dramatischen Stil, hinsichtlich des „neuen Pathos", jener von Hofmannsthal gefundenen neuen Ordnung der Worte zu gehobener Rede, habe ich sogar die kulturellen Kräfte, die diese Form erschufen, des näheren betrachtet. Jene neue Organisation der Psyche, die die Historiker bald unter „Relativismus", bald unter „Reizsamkeit" oder „Impressionismus" oder andern Begriffsworten immer recht unzureichend sich zu rubrizieren mühen, hat aus ihrem Bedürfnis nach festlicher Erhöhung durch Wortkunst heraus diese Neuorganisation der Sprache geschaffen. Daß aber das wiedererwachte Gefühl für das spezifische Wesen der dramatischen Form, wie wir es als den zweiten wichtigen Faktor in der Regeneration des Dramas betrachteten, daß auch dies ganz aus der kulturellen Situation der Gegenwart, aus den neuen geistigen Inhalten unsres Lebens erwächst, das ist gewiß nicht schwer zu sehen. Was ist diese neuerwachte Lust am kämpferischen Gegeneinandersetzen gleichberechtigter selbstsicherer Lebenselemente anders als die Formwerdung jener großen geistigen Bewegung, die aus Resignation, Zweifel und Auflösung sich mit schöner Wildheit emporträumt zu einem über jeden Zweifel mächtigen Lebensgefühl, zur skrupellosen Lust am Sein, am Schaffen — am Kampf. Die widerchristliche Lust am schönen Krieg, am durchgekämpften Ich, die Nietzsches Sturmwind über die Welt wehte, die hat auch die Kampfform innerhalb der Sprachkunst zu neuem Leben geweckt, die hat auch den dramatischen Instinkt, den Blick für den Kampf des Individuums, neugeboren. Aber noch eine dritte Art von den Talenten, die um das zu gebärende große neue Drama bemüht sind, ist einzig erzeugt vom gegenwärtigen Zustand der geistigen Kultur. Ich meine jene zuletzt betrachteten Schriftsteller, die mehr ein tiefes Wissen um das Wesen der dramatischen Form auszeichnet als die Kraft, diese Form mit sprachkünstlerischem Leben zu erfüllen. Als die geistig bedeutendsten und artistisch immerhin vermögendsten Männer dieser sehr zahlreichen Gruppe habe ich Paul Ernst und Wilhelm von Scholz genannt. Der Ahnherr dieses Geschlechts aber ist kein geringerer als Friedrich Hebbel.

So gewiß Hebbel auch als Dichter, als Gewaltiger im Wort, Männer wie Scholz und Ernst noch soweit überragt, wie diese etwa die große

Schar ähnlich gearteter Zeitgenossen, so gewiß wird er seinen Platz in einer künftigen Geschichte unsrer Kultur in allererster Linie einnehmen als der vielleicht tiefste Kunst-Denker des neunzehnten Jahrhunderts. Als Denker: denn das Eigenste seiner dramatischen Produktion, das Element Hebbelscher Dramatik, das grade unsre Generation so fasziniert, ist im Grunde auch ein denkerisches. In Hebbels Produktion erreicht — hegelisch zu reden — die dramatisch-tragische Idee die Stufe des Selbstbewußtseins. Es ist heute freilich arg außer der Mode, hegelisch zu reden; aber ich denke, man wird nach und nach wieder begreifen, daß in dem freilich endgiltig entwerteten Gehäuse logischer Formeln, das dieser töricht verlästerte geniale Denker schuf, Lebenskerne von unzerstörbarer Keimkraft ruhen, Kerne, aus denen die stärksten Lebenstriebe der geistigen Gegenwart emporgewachsen sind. Zu den fruchttragendsten unter diesen Trieben gehört das Werk Hebbels. Hebbels ganze dramatische Auffassung ist — was er selbst und allzu naive Gläubige auch dawider sagen mögen — eine einfache Konsequenz der großen Hegelschen Lebenslehre, die die Entwicklung alles Seins als die rhythmische Folge von Thesis, Antithesis, Synthesis darstellt. Erkennen, daß alle Geburten aus dem kampfvollen Gegenspiel notwendiger Gegenkräfte stammen, erkennen, daß jedes Einzelwesen durch seine bloße Individuation die Gegenkraft erschaffen muß, mit der im Vernichtungskampf zu einer neuen Form zu verschmelzen sein Schicksal ist — diese Notwendigkeit, diese „Schuld des Seins" erkennen, das hieß für den ästhetisch gewandten Sinn Hebbels nichts andres als begreifen, daß die Grundgesetze der dramatischen Form zugleich die Grundgesetze des Lebens sind! Denn auf der Gegenrede, dem Widereinanderspiel zweier Mächte, der „Aufhebung" mit einander ringender Lebenskräfte in einem höheren Lebensgefühl beruhte von je alles was man Drama, Tragödie, Dialog, tragische Schuld, Katharsis u. s. f. genannt hatte. Das Auftauchen des Bewußtseins, daß diese Formen nichts sind als die ewigen Formen des Lebens selber, das war, das ist die große berauschende Entdeckung Hebbels. Dieser Triumph des Bewußtseins aber, der der tiefsten Leidenschaft des modernen Menschen schmeichelte, hatte für die dichterische Produktion die verhängnisvolle Folge, daß von diesem stolzen Besitz, diesem Wissen um die dramatisch-tragische Gesetzlichkeit des Seins, vom Dichter überfloß auf die Gestalten, daß die Helden des Dramas nicht mehr einfache, naive Träger, sondern geistig bewußte Akteure des dramatischen Schicksals wurden. Diese starre Stilisierung zum bewußten tragischen Kampf, dies „Wissen um die Idee" nimmt den Gestalten und damit dem ganzen Drama Hebbels etwas von der vollen Illusion psychologischer Realität und damit zugleich den letzten und feinsten Reiz der künstlerischen Wirkung. Beim Holofernes führt dies Übermaß dramatischen Bewußtseins noch bis an die Grenze der Karikatur, es lebt fort in Golo und Ge-

noveva, in Meister Anton und Klara, selbst im Juden Benjamin ist es wirksam wie bei Herodes und Mariamne — und noch im wundervollen Ring des Gyges senkt sich von diesem Punkt aus etwas wie ein leicht fröstelnder Hauch zu großer Sachlichkeit auf den Glanz der Gestalten. Hebbel, der große Kunstdenker, hat seine eigene Gefahr sehr wohl erkannt: „Ich muß mich hüten, bei meinen Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzufechten wie bisher. Es ist sicher, daß ich mich im Hauptpunkt nicht irre, daß jedes Drama ein festes unverrückbares Fundament haben muß. Muß es aber darum auch jeder Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich ohne Ekel auf bloße Relativitäten nicht einlassen." — Dies ist der Hochmut des geistigen, begriffsklaren Menschen — Hegelscher Geist, der auf die „bloßen Relativitäten" des wirklichen, konkreten Lebens verächtlich schaut. Eine letzte ganz hingebende Liebe zu den Dingen fehlte diesem geistesstolzen Dichter, deshalb blieb seiner hohen Kunst die letzte reinste Fülle des Lebens versagt. Um wieviel mehr trifft dies Schicksal nun die Jüngeren, die an ursprünglicher sprachkünstlerischer Kraft Hebbel nicht erreichen. Ernst und Scholz, die weitaus beachtenswertesten unter ihnen, haben als starke Geister nicht nur das große Erbe des Kunstdenkers Hebbel angetreten, sie haben auch dieses Künstlers Schwächen scharf erkannt und geistvoll ergründet. In ihrer eigenen Produktion aber sind sie einstweilen nicht entfernt der Ketten frei, deren sie spotten. Die Bewußtseinskälte des dramatischen Pragmatismus lähmt die lebendige Bewegung in ihren Werken — sie wirkt bei vielen ernsten geringern Talenten die völlige Starre, den künstlerischen Tod.

Die künstlerische Krankheit dieses ganzen Geschlechts von Wissenden an einem grellen Beispiel zu erhellen, dazu bietet uns ein merkwürdiger Zufall eine köstliche Handhabe. Kurz vor Hebbel lebte und schuf in Deutschland Karl Lebrecht Immermann, ein weicherer, unsicherer Geist als der große Dithmarse, aber vielleicht ein reicherer, reinerer Künstler. In seinem Leben, das ein einziges Suchen und Tasten nach der neuen Kunst, dem neuen Geist und dem neuen Körper, war, hat er eigentlich nichts geschaffen als köstliche Fragmente — prachtvoll eigene Kraft verstreut in Konventionellem und Halbdilettantischem. Seine reichste dramatische Arbeit ist wohl die Trilogie „Alexis"; ein paar wundervoll starke und intime Szenen stellen hier Vater und Sohn gegeneinander, die sich im Vernichtungskampf messen müssen, weil sie zu gleich sind, um einander zu dienen, sich zu fügen. In einer Tagebuchseite vom Mai 1843 hat nun Hebbel sich über dies Drama geäußert; er tadelt, daß in der letzten Szene „eine gewisse Versöhnung" zwischen den beiden stattfinde, und gibt dann einen vollständigen Entwurf, wie er sich diese Szene gestalten würde.

Peter: Ich komme, Prinz Alexis, Euch anzuzeigen, daß ich Euch in einer Stunde enthaupten lassen werde,

Alexis: Eine Stunde hat sechzig Minuten — Ihr seid sehr langmütig.

Peter: Ich bitte Euch, auf die Richter keinen Haß zu werfen; sie haben Euch nur verurteilt, weil ich es befahl.

Alexis: Sie haben also nicht mehr Schuld an mir gefunden als ich selbst.

Peter: Ich auch nicht, Prinz — — — —

Alexis: Ich danke Euch, Zar Peter, und ich fange an Euch zu begreifen — — — — — — — — — — — — — — — Ihr zerbracht in mir die Art, die das Piedestal Eures Ruhms zertrümmern würde, also tötet ihr mich mit Recht!

Peter: Ihr seid mein Sohn —

In diesem Stil rollt sich die Szene bei Hebbel ab. Ich vergesse nicht, daß diese bis zum Grotesken geschärfte Antithesensprache Skizze ist, daß die reichere Ausführung viel gemildert und verschönt hätte. Immerhin, der Grundton wäre geblieben: dies ist nicht die Zwiesprache zweier lebenden Menschen, die ein Schicksal tragen — das sind zwei homunculi hebbelenses, die die tragische Idee an dem Spezialfall „Alexis" dialogisch entwickeln. Im Sinne dieser Skizze hätte keine Sprachkunst eine Szene von so ergreifender dichterischer Macht schaffen können, als es die getadelte Immermannsche tatsächlich ist. Man muß es bei Immermann nachlesen, dies verdeckte Gespräch voll unterirdisch zitternder Ahnung, voll scheuer, zaghaft tastender „Relativitäten", man muß das verhaltene, keusch verhüllte Leben gespürt haben, das hier in dunkel weichen Molltönen sprachlich gestaltet ist nnd doch die ganze Größe tragischer Erschürterung gebiert — um ganz zu verstehen, was jene letzte Naturwahrheit und Lebenswärme ist, die dem allzuwissenden Menschen Hebbels immer versagt bleibt. Dann weiß man auch, was Hebbel trennt von der letzten Höhe des Dramas, von Shakespeare. Denn da ist die Vollendung, da ist der dichterische Zweck, die dramatische Idee, so leicht gewonnen aus der freien Anordnung reich und rein blühenden Lebens, daß minder Scharfblickende meinen, hier sei vieles nur aus rein naturalistischer Gestaltungsfreude, als Selbstzweck geschaffen. So eigenwillig üppig leben Shakespeares Menschen. Aber Otto Ludwig, der andre große Kunstdenker, der, von technischen Problemen ausgehend, fast zum gleichen Ziel kam wie Hebbel, der vom Metaphysischen ausging, hat mit großem Grund als Shakespeares Höchstes gepriesen: Die tiefste Absichtlichkeit beim Schein völliger Absichtslosigkeit. Da liegt das Ziel! Nicht überspringen soll die neue Generation Hebbel. Talente wie Vollmoeller, Eulenberg, Schmidt-Bonn, Ludwig können sich nie genug der vertiefenden Zucht Hebbelschen Geistes hingeben. Aber man darf hier kein

Ziel sehen, man muß den Geist wieder in der Natur ausdrücken lernen, man muß: von Hebbel zu Shakespeare! Wenn das Genie erscheint, das die tiefen Bewußtheiten Hebbels wieder in einer Natur zu gestalten vermag, dann hat die Entwicklung, die stets in Spiralen aufsteigt, wieder einen Bogen beschrieben: wir sind am Punkte Shakespeare — nur ein Stockwerk höher.

Dies wird Sache des gütigen Glücks sein. Einstweilen aber lerne der dramatische Nachwuchs, gestählt an der Kraft der Idee, wieder demütige Liebe zur Natur, innige Hingabe an die Relativitäten des Lebens. Mit zu priesterlichem Ernst blickt er der heiligen Idee ins Gesicht, zu feierlich verehrt er die Gottheit. Vergeßt nicht, daß es die Gottheit des Lebens ist, eine spielende Gottheit, die ihren Ernst unter Blumen birgt, die tanzend verehrt sein will.

Der Dramatiker, der da kommen soll, uns das Leben in großem Abbild zu gestalten, wird im seligen Künstlerblut die tiefe Weisheit des Angelus Silesius tragen:

Dies Alles ist ein Spiel,
Daß ihr die Gottheit macht:
Sie hat die Kreatur
Um ihretwilln erdacht.

Julius Bab.

Die Komische Oper.

Den allzu heftigen und ungeduldigen Leuten, die seit langer Zeit mit Hangen und Bangen die Eröffnung der neuen „Komischen Oper“ erwarteten, kann man zum Glück auf die schäumenden Wogen ihres Temperaments das alte, wellenglättende Beruhigungsöl gießen: „Was lange währt, wird gut!“ Manchmal nämlich bewahrheiten sich alte Sprüchwörter von recht zweifelhafter Wahrheit doch, wie erfreulicherweise im vorliegenden Falle. Mit der phantastischen Oper „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach hat nun die „Komische Oper“ endlich ihren Marsch in das geheimnisvolle Dunkel der Zukunft angetreten. Wie wirds werden? — müßige Frage; wichtig dagegen ist, ob das neue Opern-Unternehmen einem wirklichen geistigen Bedürfnis, das von unsrer vielseitigen königlichen Oper allein nicht befriedigt werden kann, abhilft und überhaupt abhelfen kann. Will man die Wahl des Eröffnungsstückes als charakteristisch für die Pläne und Absichten des künstlerischen Leiters des neuen Unternehmens betrachten, so wird die „Komische Oper“ ungefähr so hoch über dem gewöhnlichen Unsinn und Schnick-Schnack von „komischen“ Opern stehen, wie etwa „Hoffmanns Erzählungen“ über allen andern Werken Offenbachs. Ihr Wirkungsgebiet soll also offenbar

nicht plumper Lärm und Scherz sein, sondern jene feinen, intimen, raffinierteren Stimmungskünste und -reize, welche vielleicht am besten von ästhetisch etwas verwöhnten Feinschmeckern gewürdigt werden können. Hiergegen müßte die königliche Oper mit ihrem ungeheuern, alle intimen Wirkungen verschlingenden Zuschauerraum schon zurücktreten, und sehr ersprießlich wäre es, wenn sie das wirklich täte und ihrer zarten, graziösen Schwester zu deren schönster Erholung willig Raum und Licht ließe. Natürlich dürfte sie es nur tun, wenn sich selbige Schwester den ihr bevorstehenden Anforderungen und Aufgaben gewachsen zeigte, und das muß ja die Zukunft noch lehren. Vorläufig kann man in dieser Hinsicht, unter Berücksichtigung aller Anfangsschwierigkeiten eines so weitverzweigten Unternehmens, von der „Komischen Oper" getrost das Allerbeste hoffen.

So wenig wir heutigen Menschen auch geneigt sind, unsre Vernunft gefangen zu geben, um so erstaunlicher ist es, wie wundervoll, ja beinahe befreiend noch immer geistvoll-phantastische Dinge wirken. Vielleicht werden uns also geartete Dinge nur durch die höchst reale Macht der Musik nähergebracht, gleichviel, die „phantastische" Oper „Hoffmanns Erzählungen" wird noch sehr lange auf die Zeit warten können, wo ihre Anziehungskraft und Wirkungsfähigkeit zu erlöschen beginnt. Die Oper ist Offenbachs bestes und bei weitem nobelstes Werk, mit welchem er wenigstens ein einziges Mal zeigte, daß er im Grunde mehr war als ein der leichtsinnigen Lebewelt verführerisch aufspielender Musikant. Wie einfach und diskret und doch so erschöpfend wirkungsvoll die Orchesterbehandlung! Ich glaube, Kraft ist es gerade nicht, die unsre modernen Komponisten zu Riesenorchestern treibt. Durchwoben von taghell gewordener Gespensterromantik ziehen die drei phantastischen Akte, oder besser Bilder, der Oper, abwechselnd seltsam, berückend, rührend, graufig, vorüber, mit wirkungsvollem Gegensatz von je einem kräftig realistischen Vor- und Nachspiel eingerahmt.

Die Hauptrollen sind außerordentlich dankbar für gute Künstler und finden in der „Komischen Oper" hervorragende Vertreter. Fast könnte man die Leistungen der gesamten mitwirkenden Künstler summarisch abtun mit dem einen Wort: vorzüglich, jedoch sei ausdrücklich bemerkt, daß Direktor Gregor in Frau Hedwig Kauffmann und den Herren Nadelowitsch und Bertram außerordentlich bedeutende Kräfte gefunden hat, die in ihrer Art keinen Vergleich mit denen der Königlichen Oper zu scheuen haben. Frau Kauffmann hat eine zarte, silberklare und vollendet geschulte Stimme im Verein mit trefflichen schauspielerischen Fähigkeiten; Herr Nadelowitsch hat einen weichen, wenn auch nicht sehr umfangreichen Tenor und weiß ab und zu durch seine Charakteristik Gesang und Spiel sehr interessant zu gestalten. Herr Bertram ist ja ein alter Bekannter, dessen Begabung allgemein geschätzt wird. — Die Szenerie war stimmungs-

reich, zum Teil kostbar; besonders das zweite Bild, eine venetianische Sommer- und Liebesnacht unter tiefblauem, sternflimmerndem Himmel, war ein Prachtstück dekorativer Stimmungskunst. Ein sicherer, energischer Dirigent, Herr Franz Rumpel, leitete das Ganze ohne Fehl und hielt sein brillantes Orchester bereits straff zusammen. Die Akustik ist gut, wenigstens vom Parkett aus beurteilt.

Der Eindruck des Zuschauerraums ist für ein der graziösen Muse gewidmetes Theater etwas schwer; nirgends gewahrt man leichte, schwungvolle Linien oder eine die Schwere aufhebende Anmut. Der Farbenton ist vornehm, aber ein wenig erkältend, wozu die merkwürdig nüchtern ausgestatteten Logen ein gut Teil beitragen. An Stelle des üblichen, wie ein Damoklesschwert beängstigend über den Häuptern der Zuschauer hängenden Kronleuchters sind elektrische Glühlampen an der Decke angebracht, dadurch dem an und für sich etwas bedrückten Raum mehr Leben und Freiheit schaffend. Im Ganzen dürfte der Stil des innern Baues nicht ganz zum Wesen der darzustellenden Werke passen und das ist sehr bedauerlich, weil er genau so sicher zum aufgeführten Werke gehört und mit ihm verschmelzen muß, wie irgend eine musikalische oder dramatische Idee. Das Vestibül macht einen lebendigen und freundlichen Eindruck mit dem Erfrischungsraum im Hintergrunde und der sehr praktisch angeordneten Garderobe für das Parkett in der Mitte.

So ist alles in allem der Anfang der „Komischen Oper“ höchst verheißungsvoll, und wenn die Dinge sich naturgemäß entwickeln, so wird Berlin eine zweite Oper haben, auf die es unbedingt stolz sein kann. Herr Direktor Gregor gehört anscheinend nicht zu den flunkernden Leuten, die da meinen: Im Anfang war das große Wort, sondern zu denen, die frisch arbeitend etwas vor sich bringen: Im Anfang war die Tat!

Georg Gräner.

Menschen-Natur und Menschen-Geschick: das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen sucht. Der Unterschied zwischen dem Drama der Alten und dem Drama der Neuern liegt darin: die Alten durchwandelten mit der Fackel der Poesie das Labyrinth des Schicksals; wir Neuern suchen die Menschen-Natur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge zurückzuführen. So war den Alten Mittel, was uns Zweck ist, und umgekehrt. Für das Drama überhaupt ist es gleichgiltig, welches dieser beiden Ziele verfolgt wird, wenn es nur mit Ernst und mit Würde geschieht, denn sie schließen sich gegenseitig ein. Das „Fatum“ des Griechen hatte keine Physiognomie, es war den Göttern, die sie anbeteten und gestaltet hatten, selbst ein schauerliches Geheimnis; das moderne „Schicksal“ ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerfaßbaren.

Hebbel.

Rundschau.

Sudermann am Burgtheater. Wie Sie wissen, ist nun auch uns dieser Stein vom Herzen. Ein Stein unter andern Steinen, was macht das? Denn schließlich war, was die Klotzigkeit der Faktur anlangt, „Klein Dorrit" auch nicht von Pappe und „Der Schleier des Glücks" sogar von Leder. Das ist jetzt alles glücklich überstanden. Dieses Letzte hat übrigens hier auch den Effekt gehabt, daß man Sudermann neuestens noch etwas mehr gegen Philippi hin verschiebt und auf diese Weise ein unbedeutendes Stückchen Literaturgeschichte vorübergehend fälscht. Solche Dinge korrigieren sich ja schließlich von selbst, und wenn Sudermann Angst bekäme, man könnte ihm „Die Ehre" und „Sodoms Ende" und die Lustspiele, die er allzu früh „überwunden" hat, undankbar vergessen, so wäre es am Ende nur ganz gesund für ihn. So ein deutsches Sardouchen wäre gar nicht zu verachten; wärmt er nicht, so glänzt er doch, wirft die Reflexe des Tages weit ins dunkelste Publikumsdickicht, sagt vor oder sagt nach, immer für die Masse, was die Feineren und weniger Gelenkigen für die Zukunft oder auch für niemand in schweren Büchern beschließen. Ein gefälliger, stimmkräftiger, appetitlicher Funktionär des heutigen Theaters, der immer was zu sagen hat, weil er aufpaßt und der Rede kundig ist — der wäre ganz brauchbar und nützlich. Aber er darf nicht jetzt schon, wie einer, dem das Wort ausgeht, mit der Faust auf den Tisch trommeln, nicht in seinen kräftigen Jahren der senilen Faltertechnik des alten französischen Hexenmeisters nachlaufen. Dann könnte ihm noch vieles verziehen werden; selbst die Hoffnungen, die man anno neunzig auf ihn gesetzt hat.

Die Aufführung am Burgtheater zu sehen, ist ein helles Vergnügen, vergleichbar dem mühelosen Tanz rassiger Menschen oder dem leichten Gleiten höchst geschulter Eisläufer. Da einmal das Literarische ausgeschaltet, das Psychologische gar meilenfern ist, fühlt sich die Schauspielerei ganz ungebunden, ganz unter sich, auf völlig unzerklüfteter Theaterebene, in einer Freiheit der Bewegung, die ihr alle guten Kräfte entbindet. Und die Kräfte — das weiß man ja — sind da, sind reich und mannigfaltig und kultiviert. Jeder regt sich, wie er kann, projiziert sein Bestes ungehemmt und ungebrochen auf die leere Fläche seiner Figur. Römpler ist der höchste Römpler, Thimig der höchste Thimig, Treßler der höchste Treßler und so durch den ganzen Zettel. Nur Kainz muß sich ein wenig umkrempeln, den blendenden Worteschleuderer in sich zwei Akte lang niederducken, bis zur gewaltigen — nämlich von ihm gewaltig gesprochenen — Eruption im dritten Akt, worauf dann so ziemlich alles wieder vorüber ist.

Nach der Aufführung; eine Dame sagt zu einem Herrn vom Burgtheater: „Der Stein ist aber zu spät heruntergefallen." Der Herr vom Burgtheater: „Ja, er wird auch jedesmal zu spät fallen; wir machen das absichtlich." Die Dame: „Warum?" Der Herr: „Er ist zwar aus Papiermaché, aber wir wollen doch nicht riskieren, daß er dem Kainz auf die Fersen schlägt." Die Dame: „Na, und die Illusion?" Der Herr: „Ach, es glaubts ja doch niemand!"

Willi Handl.

Sie werden hundertmal gehört haben, daß man nach Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wieviel schlechte Dramen sind daher entstanden! Ebenso wollen die Menschen jede interessante Situation gleich in Kupfer gestochen sehen; damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrig bleibe, so soll alles sinnlich wahr, vollkommen gegenwärtig, dramatisch sein und das Dramatische selbst soll sich dem Wirklich-Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, sowie es die Alten getan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren.

Goethe an Schiller.

Ein Mahnwort. Es war nach der ersten Aufführung des „Kaufmanns von Venedig" im Deutschen Theater. Man klatschte, man jubelte Direktor und Darsteller in immer erneuten Beifallsstürmen hervor, und nur in feinern Ohren klang das beharrliche Zischen einer kleinen Minderheit, das wie ein leiser Geigenton über dem Brausen lag. Ich gehörte zu den Zischern. Nicht aus Zorn — der hatte sich über tieferm Erkennen rasch verflüchtet — nein, wie ein Kind weint, dem ein rauhes Wort seinen liebsten wachen Traum verscheucht hat.

Eine Erkenntnis war es, die plötzlich, unabweisbar sich mir erschreckend aufdrängte: die deutsche Bühne hat die Beziehung zum einzigen verloren, in dem der Dichter seinen Gestalten Ausdruck geben kann — zum Wort. Im Wort verbirgt sich der Dichtung heimlichstes Wesen, und wenn die Bühne aufhört, im höchsten Sinne Dienerin am Wort zu sein, so ist ihr Lebensnerv zerschnitten, und sie zuckt nur noch in Verzerrungen . . .

Und da kann kein Zweifel mehr sein. Das Dichterwort ist seiner Würde längst entkleidet. Mit allen Wundern der Regiekunst, mit Bildern, an denen das Künstlerauge sich berauscht, mit Farbenträumen und leiser Musik macht man die Stille sprechen und erdrückt das Wort. Aber es mußte dahin kommen, mußte, dank der Barbarenart, mit der man in deutschen Landen das Wort behandelt. Daß Sprechen, Worte-sagen eine Kunst ist, um die man sich in heißem Ringen jahrelang bemüht, klingt unserer Künstlerwelt (ganz wenige ausgenommen) wie eine verschollene Mär. Die alte Schule, in der man um das Geheimnis schöner Organe weiß, ist in unleidliche Deklamation verfallen, nach der man den Naturalismus wie eine Erlösung begrüßt. Der ward von vornherein von einer ganzen Anzahl großer Künstler, wie Rittner und Else Lehmann, getragen, er war die Sprache des vermeinten neuen großen Dramas und wenigstens insofern ein Stil, als er alles Gewohnte verneinte und der Individualität die Freiheit gab. Diese Freiheit war seine Stärke, so lange sie großen Persönlichkeiten Raum gab; sie bringt ihm jetzt den Untergang, da sie den ganzen Alltag, das Gewöhnliche, Durchschnittliche gegen die Kunst entfesselt. Naturalistische Sprechweise verlangt das Gepräge einer starken Individualität; künstlerische Unzulänglichkeit tritt in ihr um so kläglicher zu Tage, als kein hoher Stil sie verdeckt. Und es kann doch kein Zweifel sein, daß der schlechte Schauspieler in der Mehrheit ist.

Einstweilen wogen sie alle in lustigem Stilpotpourri durcheinander, die Könner alter und naturalistischer Schule, die Nichtkönner

aus beiden und die ohne alle Schule. Was dabei herauskommt, kann man sich denken. Es ist ein neuer Beweis für Reinhardts glänzende Begabung, wenn das Exempel nicht kläglicher ausfiel.

Es war gewiß ein lockender Versuch, den Shylock mit modernem Psychologenblick zu zergliedern; nur eine Stillosigkeit gegenüber der Handlung, dem Festhalten an dem uralten Gläubigerrecht auf den Leib des Schuldners, das unserer Zeit so unverständlich ist, daß ein bekannter Kritiker von ihm als einer Fabel sprach. Shakespeare wußte es besser. Solche Dinge lassen sich nicht naturalistisch zergliedern, sie wollen Abstand, nicht Annäherung; sie müssen Märchen, Dichtung bleiben, wenn sie nicht zur Parodie werden sollen. Und diesem Ton kam der Darsteller bedenklich nahe, mußte es als Naturalist. Die wunderbare Rechtfertigung Shylocks am Anfang des dritten Aktes: „Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? . . .", die einen Sprachkünstler größten Stils verlangt, ging so verloren.

Das war der naturalistische Könner; von den Nichtkönnern gleicher Schule nicht zu reden.

Daß die herrlichen Worte Lorenzos in der Mondscheinszene des fünften Aktes, die selbst in der Übersetzung noch wie Musik klingen und zum Schönsten gehören, was Shakespeare uns geschenkt hat: „Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft . .", daß sie wirkungslos vorübergingen, versteht sich von selbst; und dabei muß man dem Darsteller bezeugen, daß er sein Bestes an ihnen versuchte.

Dann war da Herr Moissi, den wir vor zwei Jahren an der vergessenen deutschen Volksbühne in Hebbels „Genoveva" als eine Hoffnung grüßten, als ein werdendes starkes Talent; er hat nichts seitdem gelernt, und sein Organ mit dem seltsamen Klang verschleierter Leidenschaft, der im Ohr bleibt, ist nicht gebildet, nicht zum vollen Ton gerundet.

Dies eine paar herausgegriffene Einzelheiten statt vieler. Es geht eben nicht ohne Schulung. Wie ein Klang aus einer andern Welt war es, als in einer Szene Roderich Arndt, gewiß kein großer Könner, zu sprechen anhub; wenige Worte nur, unbedeutend und viel zu schwer genommen, aber mit dem Organ der alten Garde vom Schauspielhaus, das jeden Ton zu tiefem Klingen bringt, als schlügen dunkle Kirchenglocken an. Das unerträgliche Pathos hat diese Schule in Verruf gebracht; aber es ist eine Schule!

Lernt sprechen! möchte man unsern Künstlern zurufen. Lernt sprechen! und wäre es nur, damit die Künstler nicht, wie wir es im „Kaufmann" und im „Käthchen" so beschämend gesehen, das Wort und den Vorgang, den es bezeichnet, zu einem Spielball ihrer Launen machen und ganze Szenen sich mit überlegener Nonchalance, wie in tändelndem Spiel zuwerfen.

Lernt sprechen! damit uns endlich das große Drama alter und neuer Zeit wieder möglich wird, damit wir es nicht wieder und wieder erleben müssen, daß starke Künstler am Vers oder auch nur der gehobenen Prosa scheitern, daß sie die Verse und Sätze zu formlos unverständlichen Ausdrucksgruppen zerhacken, daß ihnen jede Übersicht über das Ganze, der Sinn für das Bedeutende und Richtige verloren geht und sie nach Laune und Stimmung Wort für Wort oder — gar nichts betonen.

Daß das keine Phantasien, keine unberechtigten Forderungen sind, beweisen Künstler wie Kainz, wie Emanuel Reicher und andre, die Realismus der Darstellung und stärkste künstlerische Individualität

mit schöner Sprache und Ehrfurcht vor dem Dichterwort zu einen wissen.

Aber die Theaterwelt, Darsteller, Zuhörer und Kritik, haben das Verständnis für das Wort und das feine Ohr für den Vortrag verloren. Man sehe sich doch um, welcher Kritiker imstande ist, über eine sprecherische Leistung, über Rezitation als solche ein sachgemäßes Urteil zu fällen. Man bespricht das Vorgetragene und erwähnt die Leistung selbst mit ein paar umschreibenden Worten, die die völlige Verlegenheit des Rezensenten gegenüber dem technischen Vorgang nur kläglich enthüllen.

Solange das nicht anders wird, solange die Kritik sich dem Ernst ihrer Aufgabe nicht gewachsen zeigt und nicht mit immer verstärktem Nachdruck dem Übel entgegentritt, können wir auf keine Besserung rechnen. Der Schauspieler, der freiwillig zur Schule zurückkehrt, muß erst gefunden werden.

Bis dahin wird es mit der deutschen Bühne und der zumal, auf die wir all unser Hoffen setzten, weiter herabgehen. Vielleicht enden wir dann in der literarischen Pantomime.

Dr. Ernst Frankenstein.

Provinztheater. Provinztheater! Das Wort hat einen gräßlichen Klang, eine ominöse Nebenbedeutung; den theaterstolzen und theaterverwöhnten Berlinern läuft dabei eine Gänsehaut über den Rücken. Gemach, gemach! Es gibt in Berlin gute und schlechte Theater, und an den Provinztheatern wird diese ewig wahre Zweiteilung eben auch nicht zuschanden. Indeß — und aber — und jedoch, ich will nicht von den guten Provinztheatern reden, sondern von den schlechten. Von jenen, denen der Weg zur Gipfelstellung eines sogenannten guten Theaters durch die Kasse, durch die leere natürlich, verstellt ist.

Deren giebt es in den deutschen Landen viele, so viele! In Süddeutschland mehr als in Norddeutschland. Denn der Süddeutsche braucht Komödie, will und kann sie nicht entbehren. (Höchstens der Schwabe, der am liebsten spintisiert, und zwar am liebsten mit sich allein!) Deshalb wird man keine noch so kleine süddeutsche Stadt finden, die nicht ihre Dutzend Vorstellungen im Jahre hat. Entweder von mehr oder minder miserabeln Schmieren oder aber von den Schauspielertruppen benachbarter Stadttheater.

Für diese kleinern Stadttheater, die auf das Gastieren angewiesen sind, zuhause aber auch jeden Abend etwas auf die Bretter stellen müssen, sowie für die ihnen verwandten, etwas besser gestellten Theater in den Städten mit ca. hunderttausend Einwohnern möchte ich im folgenden eine Träne vergeußen .... Da spricht man in Berlin von Höhenkunst und ähnlichen apokryphen Begriffen — und so ein Stadttheaterdirektor ist froh, wenn er hie und da dem be- und geliebten Sudermann in gemessener Entfernung einen Hauptmann oder Halbe folgen lassen kann. Im übrigen hält er sich, muß er sich an Blumenthal, Kadelburg und ihre epigonenhaften Vor- und Nachfahren halten .... und spielt die „Jungfrau von Orleans" vor den jauchzenden Schulkindern und Pennälern der Stadt, den „Privatdozenten" vor der gesamten niedern, mittleren und höheren Lehrerschaft, die „Rote Robe" vor dem Personal des Amts- und Landgerichts, die „Brüder von St. Bernhard" vor den illustren Vertretern der antiklerikalen Lokalpartei und sonstige tendenzlose moderne Dramen, wenn sie nicht lustig sind — vor leerem Hause. Sie mögen es, meine Besten, glauben

oder nicht: der Theaterdirektor einer solchen Provinzstadt hat mehr Repertoireschmerzen und ein für seine Verhältnisse größeres Risiko als sämtliche berliner Theaterleiter zusammen. Jeden Tag muß er etwas andres bringen, sonst ist er verloren. Er muß sich hüten, bei einer irgendwie bedeutenden Partei oder Klique der Stadt anzustoßen, sonst ist er gleichfalls verloren. Hat er einmal einen Schlager, so kann er ihn, wenns hoch kommt, in einer Saison sechs bis acht Mal spielen. Infolgedessen viele Proben und wenig Gründlichkeit! Das schlecht bezahlte Ensemble ist natürlich nicht von der besten Sorte und zeigt zudem in jeder neuen Saison ein neues Gesicht. Was Wunder, wenn man viele Theater weggefegt sehen möchte? Dann bliebe doch der Geschmack der Leute neutral und fiele nicht einer gewaltsamen Verelendung anheim.

Ein weiteres darf nicht vergessen werden: auch dort, wo leidlich gutes Schauspielermaterial unter einem leidlich befähigten Direktor steht, wird oft grausam geschauspielert — weil die Zuchtrute fehlt, die Kritik. All denen, welche die Theaterkritik ins Pfefferland wünschen, rate ich, einmal die Theaterverhältnisse einer Provinzstadt nur wenige Wochen zu studieren. Das Publikum ist kritiklos, weil zum größten Teil naiv und zu künstlerischem Genuß nicht erzogen. Die Kritik ist reine Reportage und wird vom nächstbesten Commis voyageur, der da und dort etwas gesehen und gelesen hat, mitleidig belächelt. Auf der andern Seite ist es geradezu auffällig, wie ein gedrilltes Provinzensemble auf das Vorhandensein eines sachverständigen und sachlichen Kritikers schließen läßt, (Ich kann es mir nicht versagen für meine letztere Behauptung die rheinpfälzische Stadt Kaiserslautern — ca. fünfzigtausend Einwohner — als ein bezeichnendes Beispiel anzuführen.) Im übrigen: „Herr, die Not ist groß!"

Zum Schluß: Kann Abhilfe geschaffen werden? Die Stadtverwaltungen können oder wollen dem Theatermoloch nichts oder doch nicht viel opfern; vielfach hört man die Stadtväter darüber klagen, daß das Theater der Stadt nichts einbringe. Da gibt es nur einen Ausweg: der Staat muß helfen, muß Provinztheater, die bei der genügenden Fundierung etwas leisten können, unterstützen. Was nützt dem weiten Lande ein von der Zivilliste freigebig unterstütztes Hoftheater? Die schwachen Theater, die weit über dem Schmierenniveau stehen, aber trotzdem zu den sogenannten unkünstlerischen Theatern gehören, weil ihnen zu Höherem die nur durch finanzielle Mittel herbeizuführende Aktionsfreiheit fehlt — die müssen unterstützt werden. Darin sollte jede Regierung eine künstlerische und soziale Mission erblicken. Wie schlechte Theaterverhältnisse eine Anklage für das Publikum, für Staat und Kommune bedeuten, so ist ein gutes Theater (nicht etwa nur **ein** gutes Theater) bezeichnend für den sozialen und kulturellen Hochstand eines Landes.

Hermann Sinsheimer.

Damenkrieg. Die Herren am Gensdarmenmarkt waren in großer Verlegenheit: auch das Königliche Hofschauspielhaus sollte Alphons dem Dreizehnten huldigen. Das Regiekollegium trat zusammen und zerbrach sich die Köpfe. Doch man konnte und konnte nichts Passendes finden; man beschloß also die Geister der Vorzeit zu beschwören. Die Tische wurden gerückt und siehe da, es erschien der Geist des großen Dramaturgen Gotthold Ephraim Lessing und langsam kam es von seinen Lippen: O, was ist die deutsche Sprak für ein arm Sprak! Jetzt waren alle Zweifel gelöst.

Man hatte einen erneuten Beweis für die Minderwertigkeit der deutschen Literatur, und so wurde der Einzug des jungen spanischen Königs mit der Auffrischung eines alten französischen Lustspiels gefeiert. Doch nicht genug. Es stellte sich auch heraus, daß die Königliche Haupt- und Residenzstadt Berlin nicht genug hoffähige Schauspieler besitzt, und so wurde rasch Herr Hermann Vallentin aus Wiesbaden verschrieben. Hoffentlich hat das Stück im Schloß dieselbe Heiterkeit erweckt wie Freitag im Schauspielhaus, hoffentlich hat man die ermüdenden Längen nicht gemerkt und hoffentlich hat man es milde übersehen, daß die Darstellung am Anfang recht schleppend war und erst später bescheidenen Ansprüchen genügte. G. A.

Scribe und Hebbel. Nämlich, was der Berliner Lokalanzeiger von den beiden hält.

. . . Man mag über die mannigfachen literarischen Taten des seligen Meisters Scribe denken, wie man will, seine dramatische Fingerfertigkeit hatte doch eine gewisse Grazie . . . Viel Liebe und ein Schuß Politik, ein lustiges Intriguenspiel auf ernstem Hintergrunde, wirksame Rollen und ein witziger, oft von graziösem Humor durchsetzter Dialog — aus dieser bekannten Scribeschen Mischung ist auch der vielgegebene „Damenkrieg" gebaut. Das verwegene Versteckspiel . . . wirkt auch heute noch mit seinen lustigen Wendungen recht unterhaltend, und empfindsame Gemüter werden auch heute durch den „furchtbar interessanten Herzenskampf zweier Frauen um einen geliebten Mann aufrichtig gerührt . . .

. . . Es genügt wol zu konstatieren, daß die Zahl der Jahre auch den Ruhm dieses Trauerspiels erheblich gebleicht hat. Was gut und wirksam daran ist, der starke dramatische Zug, die kraftvolle, ehrliche Gesinnung, läßt sich auch heute noch spüren; weit mehr indessen empfindet man die absichtliche Anhäufung der tragischen Effekte, die breit ausgesponnene Rührseligkeit, vor allem aber all die pathetischen Spitzfindigkeiten des Dialogs, die Phrasen und Tiraden, die sich zwischen jedes natürliche Wort drängen und jede Empfindung ersticken, die Individnalität jeder Gestalt zerstören . . . So kommt es, daß . . . alle die an sich mit Recht der menschlichen Teilnahme werten Geschehnisse in „Maria Magdalene" uns mehr langweilen und peinigen als ergreifen . . .

Da haben wirs! Hebbel ist mausetot und Scribe quicklebendig. Scribe unterhält und rührt, Hebbel peinigt und langweilt. Wenn man zufällig den Satz entdeckt, daß das Scribesche Stück „schon vor einigen Tagen im Neuen Palais zu Potsdam den Kaiserlichen Hausherrn und seine hohen Gäste erheiterte", gerät man einen Augenblick in die Versuchung, Herrn Julius Keller des Servilismus zu zeihen. Wenn man dann den ehemaligen Vorstadtpossendichter über Hebbel vernommen hat, neigt man weniger dazu, eine so „kraftvolle, ehrliche Gesinnung" in Zweifel zu ziehen, als sich von den „mannigfachen literarischen Taten des unseligen Meisters" J. K. aufrichtig „ergreifen" zu lassen. S. J.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin. In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.


Die Schaubühne
30. November 1905.
I. Jahrgang. Nummer 13.

Reinhardts Dekorationen.

Man weiß, daß ein Hauptteil dessen, was der allen Anregungen zugängliche Neuerungssinn Reinhardts an Interessantem und Wertvollem für die Kunst der Bühne ausgewirkt hat, im Kreis des Bildlichen beschlossen liegt. Er hat ein williges Ohr den laut erhobenen Forderungen der Zeit geliehen, die sich vom Nur-Literarischen wegsehnt und augenhaft werden will. Er hat es bewußt unternommen, dem durch unsre Maler neuerworbenen Gefühl für die Werte des Lichts, der Atmosphäre als gestaltenden Prinzips, für die Geburten des Lichts auch durch die Bühne Befriedigung zu gewähren; er hat erkannt, daß Farbe, Licht und Linie Ausdruck sind, Verkünder und Gleichnisse seelischer Dinge nicht minder als das Wort, ja in vielen Fällen weit mehr und stärker als dieses, weil unmittelbar, während das Wort, sofern es nicht als bloßer Klang sinnlich wirken soll, sich erst an das begriffliche Denken, an Erinnerung, Abstraktion, Vorstellungsvermögen wenden muß. Es heißt sein Verdienst nicht verkleinern, wenn darauf hingewiesen wird, daß er damit nur die allgemeine Entwicklung mitgemacht hat, die mit dem Naturalismus und seiner Ehrfurcht vor der heiligen Tatsache begann und bald in Stimmungsseligkeit endete. In einer pantheistisch gefärbten Allbeseelung, die den Menschen den stummen Dingen gleich-, ja unterordnete. In einem impressionistischen Weltgefühl, das eine weiche, willenlose, kompaßlose Hingabe an die Vielheit und Einzelheit der Dinge ist, kein zentrales aktives Gefühl der Totalität und Einheit, sondern ein passiv-wehrloses Überflutetwerden von Stimmungen, eine vollständige Abhängigkeit, Unterwürfigkeit und Bestimmtheit der Seele durch die Dinge und die ihnen entströmenden Stimmungsreize. Auch die naturalistische Inszenierungskunst hat mit dem Respekt vor der Gegenständlichkeit begonnen: sie legte allen Wert auf geschlossene Zimmerdekorationen mit echten, ins Schloß fallenden Türen, verwohnte Interieurs mit echten Möbeln und Requisiten, mit den vielerlei Kleinigkeiten an Bildern, Spiegeln und andern Dingen, die

erst den Eindruck treuer Widergabe der Wirklichkeit vollenden. Und ganz von selbst kam sie dazu, die Freude am verwirrenden bric-à-brac zu dämpfen und immer mehr den stimmungserregenden Wert des Milieus zu betonen, was ohne Opferung unwesentlicher Dinge, ohne Künstlichkeiten des Lichts und der Farbe, kurz ohne schüchterne Anfänge von Stilisierung nicht ging. Was hier für das Interieur gelang, das hat Reinhardt nicht bloß weitergeführt, er hat es mit viel komplizierteren Mitteln auf das Landschaftliche im weitesten Sinn, auf das Draußen übertragen und dadurch das eben charakterisierte Naturgefühl erst eigentlich für die Bühne gewonnen. Deswegen, weil es dieser seelischen Disposition so glücklich entgegenkam, wirkte das Bildliche in „Pelleas und Melisande" und im „Sommernachtstraum" wie eine Offenbarung. Bei Maeterlinck, mit diesen Menschen von traumhafter Willenlosigkeit und mimosenhafter Beeindruckbarkeit, waren die Dinge und ihre Stimmungswerte wichtiger als die Personen; denn bei Maeterlinck leben sie, lebt das schwere alte Tor, das unheimliche finstre Schloß, schluchzt der Springbrunnen, klagen die Bäume. Und ebenso konnte der „Sommernachtstraum" als eine Vermischung von Natur und Mensch inszeniert werden; oder besser, die Natur war hier das gestaltende Prinzip, das alles andre aus sich heraus entläßt und regiert: die Geister und Elfen als Geburten des Waldes, die Menschen ganz unter dem sinnverwirrenden traumhaften Zwang der lauen Sommernacht und des zauberhaften Waldes stehend. Hier war ein wunderbarer Zusammenklang erreicht, hier konnte das Bildliche der Szene nicht stark und expressiv genug sein, denn es war den Darstellern gleich- und übergeordnet. Und es traf sich auch so gut, daß die Dekoration fast nirgends bloß den Schauplatz nackt verdeutlichendes Zeichen zu sein brauchte, sondern überall Stimmung, Ausdruck, Traumweckerin war. Es fragt sich freilich, ob dieses Prinzip der bildlichen Inszenierung auch bei Dichtungen von gleicher Bedeutung ist, wo eine klare helle Geistigkeit herrscht, wo der Mensch nicht so innig mit der Umgebung verknüpft erscheint, wo nicht passive Stimmung und dumpfe Getriebenheit, sondern der aktive Wille, also das eigentlich Dramatische vorwaltet.

* * *

Wir sahen nun das „Käthchen von Heilbronn" und den „Kaufmann von Venedig". Merkwürdigerweise befriedigte jenes, das dem Prinzip stärksten Ausdrucks wegen seines märchenhaften, wunderbaren Charakters sehr entgegenzukommen schien, in der Ausführung weniger als dieser. Ungemeine künstlerische Arbeit ist in beiden geleistet. Starke Eindrücke haften in der Erinnerung. Wirkungsvoll belichtete Landschaftsausschnitte mit Gras, Bäumen, Sträuchern und Felsen, überspannt von schönen,

seidigen, in dieser Vollendung nicht gesehenen Himmelsprospekten. Kostümstücke mit feinem Geschmack malerisch ausgenützt (wenn auch manchmal etwas absichtlich wirkend). Ein vorn liegender leuchtend roter Mantel gegen das Grün der Tannen und das hellere des Grases und den blaßvioletten Himmel als höchst wirksamer Farbenfleck gesetzt. Delikate Farbenakkorde: das stumpfe Violett des Burgzimmers, mit dem Grün des großen Fensterausschnitts und dem matten Rot, Grün und Silbergrau der Gewänder. Und ein Gemach der Porzia: die Kostüme in allen Nüancen von Grün und Rot, von dem Gold der Wände als Hintergrund sich abhebend.

Wie unheimlich und suggestiv stach durch das tiefe Dunkel der Vehmgerichtsszene das blutige Rot der Kapuzen und das Silber der Rüstung des Grafen von Strahl! Wie reizvoll wirkten in andern Szenen das Spiel der von oben geführten Lichter auf den blanken Rüstungen! Das geschmackvoll komponierte Stadtbild im letzten Akt des „Käthchens“ mit der gotischen Kathedrale im Hintergrund! Sehr gelungen das Haus Shylocks: ganz Ghettostimmung, nicht minder das Zimmer im Hause. Von zaubrischer Wirkung der Park von Belmont (nur die Sterne störend).

Genug der Einzelheiten. Es ist eine reiche Ernte. Sehen wir nun, auf welchem Wege das Neuartige, Reizvolle und Stimmungsgesättigte dieser Bühnenbilder technisch erzielt wird. Das Mittel scheint sehr einfach, und doch bedeutet es eine grundlegende Neuerung: es ist die fast ausschließliche grundsätzliche Verwendung körperlicher Dekorationsstücke an Stelle bemalter Flächen, an Stelle der Kulisse. Die Gerechtigkeit gebietet, zu erwähnen, daß der Erste, der diesen Gedanken konsequent ausgeführt hat, der Bildhauer Kruse, der Schöpfer der „Salome“-Dekoration, war. Die plastische Dekoration ermöglicht ein völlig verändertes Bühnenbild, mit ganz neuen Wirkungen. Sie ermöglicht eine ganz freie Behandlung des Terrains, während die immer im rechten Winkel aufstehende Kulisse hemmend wirkte. Vor allem aber kann sich der Zauber des Lichts erst an Körpern entfalten: das Licht als gestaltendes Prinzip. Die Kulisse wird beleuchtet, hauptsächlich damit die Malerei gesehen wird, und dies ist nur innerhalb weniger Beleuchtungsweisen möglich. Das Licht ist Knecht: es hat deutlich zu machen, es hat die Täuschung, die Illusion herbeizuführen, Malerei als körperlich erscheinen zu lassen. Diese Arbeit wird ihm durch die plastische Dekoration abgenommen, und nun wird das Licht Herr, Schöpfer. Es hat nicht mehr gemeiner Täuschung zu dienen, sondern es kann, wie Appia es in seinem trefflichen Buch „Die Musik und die Inszenierung“ ausdrückt, neue Schauweisen vermitteln: denn dieses ist das Amt der Kunst, die Dinge neu sehen zu lassen. „An Körpern lebts, die Körper macht es schön.“ Die Dinge können nun das Leben des Lichts mitmachen, ja sie selbst gewinnen erst

dadurch Leben. Das Spiel der Schatten, das „Ambiente" und seine Wandlungen werden erst dadurch eigentlich möglich. Die verzerrende, widernatürliche, entstellende Beleuchtung von unten her durch die Fußrampe kann auf ein Minimum reduziert werden, nur so weit sie zur allgemeinen Aufhellung des Raums notwendig erscheint; kann oft ganz beseitigt werden. Bewegliche Apparate sind die Hauptsache, sie sind die Mittel, das Licht, das gelegentlich durch farbige Gläser hindurchgeht, als Stimmungserreger wirken zu lassen. Der Darsteller, der früher meist aus dem Raum herausfiel, neben gemalten Kulissen, der mit ihm in keiner Verbindung stand — die wenigen praktikabeln Gegenstände erweiterten nur die Kluft — ist nun im unmittelbaren Connex mit dem Raum. Kluge Abschneidungen gestatten, der Wirklichkeit sich nähernde Proportionen zwischen den toten Dingen und dem Darsteller einzuhalten: die Bühnenöffnung ist niedriger gehalten; Bäume, Häuser, Felsen werden nach oben zu abgeschnitten; man überläßt es der Phantasie, sie zu vollenden, was einen neuen ästhetischen Reiz ausmacht. Man gibt nur kleine Naturausschnitte, rückt das Auge des Zuschauers möglichst nahe an das Bild, schiebt Felsen, Berge, Häuser bis dicht an die Rampe, so daß wir unmittelbar davor zu stehen glauben. Der Horizont, Luft und Himmel, wird durch die veränderte Perspektive ein ganz naher und läßt sich wahrscheinlicher und natürlicher behandeln.

Darsteller und Raum als Einheit, nicht mehr sich gegenseitig störend und paralysierend, und Entfesselung des Lichts als Gestalters, Verklärers, Stimmungs- und Traumwirkers: das sind die großen Vorzüge dieser Neuerung. Nicht mehr Täuschung, sondern Ausdruck. Und es ist merkwürdig, daß die Möglichkeit der ungehinderten Expressivität erst dann gegeben war, als man sich entschloß, die Dinge in voller Gegenständlichkeit auf die Bühne zu bringen. Aus dem „echten" Interieur des Naturalismus mit seiner naturgetreuen Gegenständlichkeit entwickelt sich von selbst das Stimmungsinterieur; erst die Landschaft mit wirklichen plastischen, nicht gemalten Bäumen, Felsen kann expressive Landschaft werden.

* * *

Und warum war trotzdem das Ergebnis nicht reine Befriedigung? Warum wirkte manches im „Käthchen" nicht lebensvoll, sondern panoptikumhaft starr? Warum quälte einen das Gefühl, daß Darstellung und Bild nicht zusammengehen? Und warum wiederholte sich ähnliches, wenn auch in weit geringerm Grade, in mancher Szene des „Kaufmanns"? Es liegt gewiß nicht an dem neuen Prinzip, es liegt nur an seiner Überspannung. „Pelleas und Melisande" ist aus dem malerischen Sinn der Gegenwart empfunden, und es ist Dramatik von außen, ebenso wie der „Sommernachtstraum", der sich noch leicht ins moderne malerische Gefühl transponieren läßt. Im „Käthchen" schon, noch mehr im „Kaufmann" ist

innere Dramatik, sind aktive Menschen, nicht Sklaven der Dinge. Deswegen müssen diese bescheidener erklingen. Die Bilder waren oft überausdrucksvoll; es ist, wie wenn der Begleiter am Klavier den Sänger übertönen wollte. Die Szene unter dem Hollunderbaum z. B.: wenn hier schon zu Anfang eine so starke Stimmung durch das Bild gegeben ist, wie soll dann noch die Darstellung, wie soll dann noch das schmucklose Wort des Dichters wirken? Zu viel Pedale, und die Oberstimmen zu schwach. Es ist ist begreiflich, daß man sich der neuen Mittel freut und über die Stränge schlägt. Aber man wird sich entschließen müssen, herzhafter zu opfern. Und energisch zu vereinfachen. Es klebt auch noch zu viel Gegenständlichkeit an diesen Inszenierungen, deren Bedeutsamkeit durch meine Einschränkungen nicht negiert werden soll. Verdichten und Sichbeschränken ist der Weg zu reinerm Stil und vollern Eindrücken. Denn zu einer von Gegenständlichkeit, Wirklichkeit, Täuschung noch mehr absehenden Szene, die nur eine bewußte, auf willig anerkannten Zeichen, Konventionen, Symbolen beruhende Künstlichkeit wäre, ist wohl die Zeit noch nicht gekommen. Und wenn einmal geworden, wird sie nur mit besondrer Auslese zu verwenden sein: nur für die spielerischsten und für die festlichsten Angelegenheiten der Kunst. Dr. Emil Geyer.

Ernte.

Es schläft der Wald in tiefem, weitem Schweigen;
Der Himmel lastet auf den Föhrenzweigen,
Und leise, schwüle, harzge Düfte steigen.

Hier laß uns ruhen! — Sitz ermüdet nieder,
Geliebtes Weib, und löse Haar und Mieder,
Und bett im Moos die sonnenmüden Glieder!

Dort drüben — sieh! — in Mittagsschweißes Gähren
Will reif die Krume neue Frucht gebären,
Und rauschend fährt die Sense in die Ähren.

Ich weiß, was deine stummen Blicke sagen:
Im Frühling, wenn die ersten Wachteln schlagen,
Da wird man unser Kind zur Taufe tragen.

Roda Roda.

Zwischenspiel.

„Ich bestehe darauf, daß der Held zum Schluß entweder Hochzeit macht oder vom Teufel geholt wird; da kann man doch beruhigt nach Hause gehen, wenn der Vorhang gefallen ist." So räsoniert in der Komödie „Zwischenspiel" Herr Albertus Rhon. Wäre dieser Stückeschreiber nicht ein ironisiertes Widerspiel, sondern ein getreues Wiederspiel des Dichters Arthur Schnitzler, so würden wir mit anzusehen haben, wie sich Amadeus und Cäcilie auch am Schluß des letzten Aktes, wie des vorletzten, versöhnt in die Arme sinken, würden gerührt und beruhigt nach Hause gehen und hundertmal wiederkommen. Solche Ehe verständen wir, solche Ehe führen wir selbst! Es käme einer Beleidigung gleich, wenn ich Schnitzler dafür loben wollte, daß er nicht für die Leute schreibt, die solche Ehe führen; daß er sich auch diesmal durch keinerlei Versuchung zu einem Zugeständnis hat bewegen lassen. Aber der Trauer gleich kommt das Gefühl, womit ich feststelle, daß sein Publikum immer kleiner wird. Sudermann und Konsorten haben für lange Zeit die Menschen aus dem Theater vertrieben, die ich nach Schnitzlers verständnisreichstem Kritiker die Poppenberg-Naturen nennen möchte, nämlich die fähig sind, die Notwendigkeit grade dieses Ausgangs zu begreifen. Sieger sind — um sie nach Schnitzlers verständnisbarstem Kritiker zu benennen — die Goldmann-Naturen geblieben. Sie vermissen eine Handlung, weil keine Intrigue angezettelt und kein Mord verübt wird. Sie klagen über die Unzulänglichkeit der Charakteristik, weil der Held, der ein großer Komponist sein soll, nicht zum Beweise auf der Bühne seine Werke spielt. Sie reden von Disharmonie, weil zwei Herzen keinen faulen Frieden schließen, sondern lautlos brechen.

Diese Herzen gehören dem Kapellmeister Amadeus Adams und seiner Frau, der Sängerin Cäcilie Adams-Ortenburg. Den Mann zieht es, nach siebenjähriger Ehe, zu einer Gräfin; zur Frau ziehts einen Fürsten. Sie fühlen sich stark genug, ihren Sinnen Freiheit zu gewähren, ohne den Bund ihrer Seelen zu gefährden. Sie haben furchtbar viel gelesen und befolgen Hofmannsthals Rat:

Laß Dich von jedem Augenblicke treiben,
Das ist der Weg, Dir selber treu zu bleiben;
Der Stimmung folg, die Deiner niemals harrt,
Gib Dich ihr hin, so wirst Du Dich bewahren,

Von ausgelebten drohen Dir Gefahren:
Und Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt!
... Ist es nicht weise, willig sich zu wandeln,
Wenn wir uns unaufhaltsam wandeln müssen?
Mit neuen Sinnen neue Lust zu spüren,
Wenn ihren Reiz die alten doch verlieren,
Vom Gestern sich mit freier Kraft zu reißen,
Statt Treue, was nur Schwäche ist, zu heißen.

Sie lassen sich gleichzeitig treiben und gelangen zu sehr verschiedenen Zielen. Er hat sie in Wirklichkeit betrogen und kommt als der Alte zurück; sie hat ihn in der Phantasie betrogen und kommt als eine Neue zurück. In ihr sind während ihrer Abwesenheit Blüten fremder Art und fremden Duftes aufgeschossen, die den Mann berauschen und zu ihr zwingen. Sie läßt sich bezwingen, und das wird ihr Verderben. Denn sie kann nicht darüber hinweg, daß er sie nicht als Cäcilie genommen hat, sondern als die berückend veränderte Frau, die dem vermeintlichen Nebenbuhler wieder abzujagen eine Sensation mehr für ihn ist. Sie wird nie darüber hinweg können, daß sie, mit ihrer Glut im Blut, nicht dem geliebten Mann erlegen ist, sondern der obsession du sexe, dem désir de l'homme, der nicht gerade Amadeus hätte zu sein brauchen. Sie ist plötzlich hellsichtig geworden. Sie sieht die tiefe Unsicherheit aller irdischen Beziehungen zwischen Mann und Weib. Sie weiß jetzt, daß es keine Treue in der Liebe, keine Reinheit in der Freundschaft gibt. „Ist nicht gemengt in unserm Lebenssaft so Menschentum wie Tier centaurenhaft?" Sie schaudert davor. Andre fänden sich ab. Sie kann es nicht. Sie erkennt und spricht es aus, daß sie beide gelogen haben, als sie sich volle Freiheit gaben, statt ihre Eifersucht auszutoben und sich dann umso fester aneinanderzukrampfen. An dieser Lüge ist ihre Liebe zugrunde gegangen. Sie müssen sich trennen, um wenigstens die Erinnerung rein zu erhalten ...

Was an dieser Lösung eines intimen Seelenkonflikts unklar oder unbefriedigend sein soll, weiß ich nicht. Es gibt keine andre, wenn Schnitzler das hat beweisen wollen, was er in der Tat bewiesen hat: daß die Liebe im Leben des Mannes wenig, im Leben der Frau alles bedeutet. „Die Frau will den Mann, der Mann will ein Werk", so hat Moritz Heimann das Thema einmal formuliert. Es ist oft gestaltet worden, aber nicht oft so schön und ergreifend

wie von Schnitzler. Musik ist in ihm und um seine Dichtungen. Man kann sie auch musikalisch bezeichnen. Wenn der „Puppenspieler" eine Arie war und der „Einsame Weg" eine Symphonie, so ist „Zwischenspiel" ein Duett. Zwei Menschen schmieden sich gegenseitig ihr Schicksal. Durch dieses Einzelschicksal blickt man auf allgemeines Menschenschicksal: auf den ewigen Kampf zwischen den niedern Kräften des Lebens und dem Streben der Seele zum Reinen. Auf der scharfen Grenze zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden balanziert unser ganzes Dasein. Hier tummeln sich die menschlichen Leidenschaften. Hin und her schwärmt, was uns beglückt und betrübt, was uns groß macht und klein; es geht hinauf und hinab. Dieser Widerstreit der Empfindungen gewinnt in Amadeus und Cäcilie Körper. Er ist leichtlebig, sie ist schwerlebig. Aber gleich widerspruchsvoll schwanken sie zwischen Sehnsucht und Überdruß, zwischen Unrast und Ruhebedürfnis. Um sie spinnt die Erotik ein dichtes Gewebe von mondscheinzarten, bis zur Unsichtbarkeit feinen Sommerfäden, die zerrissen und wieder zusammengeknüpft werden und immer künstlich verschlungen sind. Es ist wie ein nicht nur hüllender, sondern auch flimmernder Flor. Dieses Flimmern im clair-obscur, diese Übergangslichtbrechungen, die uns unendlich anziehen, mögen dem breitern Publikum das Verständnis erschwert haben, mögen ihm als einen Zickzackweg haben erscheinen lassen, was ein schnurgerader, nur von Lichtern und Schatten umhüpfter Weg ist. Damit ist das bischen Handlung gemeint. Es gilt aber auch von der Charakteristik. Sie arbeitet mit den minimsten Mitteln, mit Mitteln, die für ein Drama zu minim sind. Es sind die Mittel der psychologischen Novelle. Ein Wunder, daß diese zerlegten und zergliederten Menschen auch nur in einer Szene die Fähigkeit haben, sich von sich selbst fortreißen, sich vom irdischsten Feuer versengen zu lassen. Denn sonst sind sie Präparate für mikroskopische Selbstbeobachtungen, unersättlich neugierig auf sich selbst, Autopsychologen, die sich fühlen fühlen und eine helle Freude an ihrer Ungreifbarkeit haben. Um im „Zwischenspiel" mehr Dramatiker zu sein, hätte Schnitzler, der mit immer mehr zunehmender Lebenseinsicht immer fragmentarischer wird, ein unehrlicherer oder weniger scharfsichtiger Menschenbetrachter sein müssen.

Wir wollen das schon darum nicht wünschen, weil starke Schauspieler diesen Gestalten alles geben können, was ihnen fehlt. Insofern

war es gut, daß wir das Werk im Lessing-Theater sahen, wo unsre stärksten Schauspieler bedauerlicherweise viel zu wenig in psychologischen Aufgaben beschäftigt werden. Wer Jakob Biegler hat spielen müssen, der ist durch Amadeus Adams noch nicht genügend entschädigt: zum mindesten John Gabriel Borkman und Baumeister Solneß müssen folgen. Freilich wird sich auch hier leider zeigen, daß Brahm fast nur Schauspieler ersten und dritten Ranges hat (im Gegensatz zu Reinhardt, der fast nur Schauspieler zweiten Ranges hat). Der Fürst und die Gräfin waren nicht Fürst und nicht Gräfin, sondern Handlungsgehülfe im Sonntagsstaat und Stubenmädchen im Ballkostüm. Frau Rhon blieb, wie im Buch, ein Schemen, und Herrn Rhon gab Herr Reicher — der, wenn man bloß zwischen erstem und drittem Rang die Wahl hat, ein Schauspieler ersten Ranges ist — bestimmte Manieren und eine bestimmte Maske ohne eine bestimmte Menschlichkeit. Aber wie wurde das Duett gesungen! Bassermann sang es mehr mannheimisch als wienerisch, und es klang doch wunderschön. Was er durch das Übermaß seiner einförmigen Gestikulationen sündigte, machte er durch seine Mimik wieder gut. Er hatte das Gesicht von Mitterwurzer, die braune Künstlertolle von Matkowsky und das Spiel von Bassermann. Dieser Amadeus war vielleicht nicht mozartisch leicht genug, aber wie naiv in seiner Freude, wie zärtlich in seiner Vaterliebe, wie schneidend in seinem Zorn, wie echt in seinem Schmerz! Und er war bedeutend durch sich selbst, nicht bloß, wie im Buch, durch den Reflex, der von Cäcilien auf ihn fällt. Denn so bedeutend ist diese Cäcilie, daß sie noch den an sich ein bißchen physiognomielosen Mann, den sie liebt, adelt und kenntlich macht dadurch, daß sie ihn liebt. Sie hat das verfeinertste Nervensystem und eine groß und rein geschaffene Seele. In ihr glüht nicht nur die Sehnsucht nach dem imprévu, nach den Lüsten und Lockungen des Lebens, sondern auch ein hohes Streben nach einsamem, freiem, sich selbst ausbauendem Menschentum. Ihr Blut spielt ihr ein einziges Mal einen bösen Streich, und sie hat einen Riß für immer. Diese unheilig-heilige Cäcilie hat die Triesch prachtvoll getroffen; noch besser als das liebedurchleuchtete Weib den schmerzgeweihten Menschen. Den dunkeln Ton ihres tiefen Leids vergeß ich nicht. Es ist ihre reichste Gestalt, so wie das Urbild die geistig und seelisch reichste Gestalt dieses reichen Dichters ist.

S. J.

Berliner Theaterkritiker.

VIII.

Paul Goldmann.

Es gibt einen Fall Goldmann, an dem wir ein zwiefaches Interesse zu nehmen haben. Zum ersten an dem Fall an sich. Zum andern an der allgemeinen Institution, für die er ein Beispiel ist.

Also liegt der Fall Goldmann an sich: Hatte einer, der weder ein Gauner noch ein Dummkopf ist, einmal gelesen, daß ein Kritiker weder ein Gauner noch ein Dummkopf sein dürfe; darauf vermeinte er, daß jeder, der kein Gauner oder Dummkopf ist, die Pflicht habe, Kritiken zu schreiben; das aber war sein Verhängnis.

Der künstlerische Wesenskern dieses Kritikers ist — höflich, aber entschieden sei es hierhergesetzt —: die Impotenz. Trivialität und Respektlosigkeit vor der Heiligkeit künstlerischen Schaffens sind nur Folgen dieses Wesenszuges. Dieser selbst bleibt als ein absolutes Unvermögen, Kunst zu erfassen. Goldmann sieht Kunst, wie der Eunuch ein Weib sieht. Ohne Erregungen. Als ein Rechenexempel. Fremd sind ihm die Schauer, die ihre Inbrunst in uns lebendig macht. Und da er das Kunstwerk nur durch die Brille sondierenden Verstandes sieht, wird es ihm zur Summe von Vorgängen, deren Kausalnexus nachzuspüren ihm die letzte Aufgabe der Kritik bleibt. Da das Unmittelbare jeder Kunst, ihre letzten Geheimnisse dort keinen Widerklang finden können, wo eine Saite überhaupt nicht vorhanden ist, die im Wiederklang reagieren könnte, muß die Wiedergabe äußerer Geschehnisse an Stelle der Entäußerung seelischer Affekte treten. Nun pflegt sich zwar gemeiniglich die Kunst vom Parademarsch dadurch zu unterscheiden, daß sie nicht in dem Vorgang selbst ihren letzten Zweck sieht, diesen vielmehr nur als Skelett benutzt, das sie mit ihrem heißen Leben ausfüllt; für Paul Goldmann aber darf sie diesen Zweck schon darum nicht haben, weil sich bei solcher Auffassung im allgemeinen nur mit Mühe zwölf Feuilletonspalten der „Neuen Freien Presse" ausfüllen lassen, und weil im Besondern dann einem Manne, der als ein blindes Huhn durch die Saaten der Kunst spaziert (ohne darum auch das Samenkorn zu finden), nichts mehr übrig bliebe, als sich einem nützlichen bürgerlichen Beruf zuzuwenden.

Goldmann gibt Inhalte. So etwa: „. . . Zu Beginn des Stückes sieht man Rose und Flamm aus den Weidenbüschen hervorkommen. Rose bindet die Zöpfe auf, die im Gebüsch heruntergefallen sind. Flamm holt seine Flinte aus der Höhlung eines Baumes heraus, in die er sie hineingestellt hatte, bevor er mit Rose in die Büsche ging. Rose sagt (im schlesischen Dialekt natürlich): ‚Das kann nicht so fortgehen'. Sie

soll den Buchbinder August Keil heiraten . . ." So geht es weiter von Szene zu Szene, von Stück zu Stück. Wie man Charpie zupft, zupft er die Ereignisse aus dem Kunstwerk. Nun gibt es ja Leute — Goldmann würde sie „pervers" nennen — die da meinen, daß solches eigentlich doch nicht Kritik sei. Daß man von der Kritik, fasse man ihre Aufgabe wie immer auf, vor allem Förderungen verlangen müsse, daß sie produktiv sei in dem Sinne, uns mit einem Erkenntnisplus zu bereichern. Exkremente kann man doch aber nicht gerade Förderungen heißen. Und gar so harmlos, wie Kerr diese Methode findet, kann ich sie nicht auffassen. (Dann hätte sie ja wenigstens ihre Komik.) .Meine vielmehr, daß man solchem Handwerk höllisch auf die Finger sehen muß. Von der Handlung läßt sich nämlich auch sagen, was man für gewöhnlich der Statistik nachsagt: daß man mit ihr alles beweisen kann. Und wenn man nicht gerade von überflüssigen Skrupeln geplagt wird — Paul Goldmann ist ein Feind alles Überflüssigen — kann man hier leichter als anderswo den Schritt gehen, der vom Erhabenen zum Lächerlichen führt und nichts Geringeres bedeutet als die Vergewaltigung eines Kunstwerks.

Verwandlung der direkten in die indirekte Rede ist solchermaßen das Wesen Goldmannscher Kritik. Schmückendes Beiwerk aber fehlt nicht. Dazu zählt in erster Linie die Charakteristik. „Melisande liebt unschuldsvoll, wie ein Kind, und doch ist ihre Liebe sündig; denn sie ist Golauds Frau und liebt den Pelleas." „Graf Lehdenburg also ist ein preußischer Junker, und seine Schnodderigkeit ist derartig, daß er wohl verdiente, einen Namen zu tragen, der auf ow endigt, und in Hinterpommern begütert zu sein." Man versteht ohne weitere Beispiele, Es ist die durch ihr Alter ehrwürdig gewordene Art, der sich Sekundaner zu bedienen pflegen, wenn sie schlauer sind als ihre Professoren. Sie unterscheidet sich von der Inhaltsangabe nur dadurch, daß diese wiedergibt, was der Dichter in Anführungszeichen, jene, was er in Parenthese sagt. Sie ist der typische Beleg für die Unfähigkeit, Kunst auf ihre Echtheit hin zu prüfen. Typisch ist auch die Konstruktion des Opponenten, der sich in jedem Goldmannschen Elaborat findet und bald als „literarische Zunft", bald als „berliner Kritik", bald als „einige berliner Kritiker" dazu herhalten muß, Goldmannschen Witz ins rechte Licht zu setzen. (Namen nennt er prinzipiell nicht. Wozu auch? Es könnte ja immerhin sein, daß einer der also Geschmähten so unchristlich wäre, einmal nicht Böses mit Gutem zu vergelten; und das wäre doch für den Nimbus nicht gerade von Nutzen.) Typisch der Stil, der, würdig der großen Sache, für die er da ist, jene mit Recht so beliebte Objektivität wahrt, die durch keine Farbe der Persönlichkeit getrübt wird und nur in Momenten eines höchsten Pathos an den Jargon der gleiwitzer Produktenbörse erinnert. Der seinen Gipfel in folgendem Satz erreicht: „Und mag auch die

Prinzipientreue in der Kunst, wenn sie sich äußert in einem starren Festhalten an bestimmten Formeln und an bestimmten Personen, welche diese Formeln repräsentieren, mit Mangel an künstlerischem Temperament nahe verwandt sein, so soll doch nicht geleugnet werden, daß die Festigkeit, mit der Brahm zu Gerhart Hauptmann, an den er nun einmal glaubt, auch in schwierigen Zeiten gehalten hat, und die Konsequenz, mit der er auch nach erlittenen Niederlagen dabei verharrt hat, diesen Autor aufzuführen, Charakterzüge sind, die überaus sympathisch berühren."

Doch man soll Paul Goldmann nicht Unrecht tun. Soll anerkennen, daß er oft Feinheiten gefunden, die kleinern Geistern verborgen geblieben sind. Soll nicht vergessen, daß er Hofmannsthals „Elektra" als „Orgie des Sadismus" abgetan hat. Daß er der „Rose Bernd" ein für allemal den Todesstoß versetzt hat durch den Nachweis, daß der Eid Streckmanns ein Unsinn ist, weil doch in keinem Gerichtsverfahren der Welt der Angeklagte einen Eid zu leisten hat. Daß Filippo Loschi kein Dichter sein kann, weil er doch auf der Bühne nicht dichtet. („Ein Dichter — sagt Goldmann — müßte doch einen Dichter, den er sich zum Helden erwählt, zunächst einmal dichten lassen.") Daß ein modernes Drama sich dadurch als solches erweist, daß sich arme Leute darin im schlesischen Dialekt unterhalten. Soll auch nicht sagen, daß er nicht an richtiger Stelle zu loben wüßte. Und in solchem Lob nicht eine erstaunliche Kunst beweise, durch ein kräftiges Wort eindringlich und charakteristisch die persönliche Eigenart dessen, den er gerade in Händen hat, zu beleuchten. So ist — um aus viel zu vielen einige Beispiele herauszugreifen — bei Hauptmann eine Szene „recht wirksam", eine andre einfach „hübsch". Candida gibt „drei wundervoll gezeichnete Figuren" und ist ein „über alle Beschreibung hinaus eigenartiges Drama". Gorkis Sprache ist „echt russisch", die Übersetzung der „Kleinbürger" „musterhaft besorgt". Und beim Orgiasten des Sadismus finden sich einige „formvollendete Verse", „manche geistreiche Wendung", „manches eigenartige Bild". Man lese, mit welch sorgfältigem Mühen unser Bab uns die Schönheiten Hofmannsthalscher Sprachkunst zu ergründen versucht, um die souveräne Lapidarkunst Goldmannscher Charakteristik in ihrer ganzen Wucht auf sich wirken zu lassen. Und unterdrücke den sündigen Gedanken, daß nur die (allzu berechtigte) Angst, sich gar zu sehr zu blamieren, unsern geliebten Kritiker veranlaßt hat, Lobe auszuteilen, deren Berechtigung zu beweisen ihm jede Fähigkeit abgeht.

Es läge kein Anlaß vor, über Paul Goldmann auch nur ein Wort oder gar den Humor zu verlieren, wenn diesem berliner Kritiker — der weder ein Berliner noch ein Kritiker ist — nicht eine Bedeutung zukäme, die zu unterschätzen man sich hüten muß. Sie liegt nicht in ihm, sie liegt in seinem Amt. Darin, daß er sich als Gesandter gegen

die berliner dramatische Kunst in Wien etabliert hat. Das Unheil, das er in solcher Stellung stiftet, ist viel größer, als man gemeinhin annimmt. Viel größer als das, das ein berliner Kritiker in einem berliner Blatt anzurichten im Stande wäre. Denn in diesem Fall ist eine Kontrolle möglich, eine Kontrolle an dem, was andre sagen und an der Theateraufführung selbst. In Wien hat Goldmann solche Konkurrenz nicht zu fürchten. Man nimmt dort seine Rede um so lieber auf guten Glauben hin, weil man in den liberalen Kreisen der Kaiserstadt ja noch immer auf die „Neue Freie Presse" heilige Eide schwört und die Tatsache, daß einer überhaupt in diesem Blatt zu Wort kommt, schon als genügende Garantie für seine moralischen und geistigen Qualifikationen ansieht. Diese liberalen Kreise bedeuten aber für das wiener Theater eine gewichtige Potenz. Das wäre an sich noch kein Übel: denn, in künstlerischen Traditionen groß geworden, unterscheiden sie sich durch Gediegenheit des Geschmacks wolltuend von den berliner Kunstprotzen. Es hat aber dieser Aristokratismus — hier wie überall — konservative Neigungen im Gefolge, zu denen noch ein gewisses Phlegma als wiener Spezifikum hinzutritt. Gern werden sich solche Leute nun von einem Manne führen lassen, der sie der Unbequemlichkeit enthebt, Neues begreifen zu lernen, indem er dieses mit Wollust in den Kot zerrt. Diese Kreise sind es doch aber, die am letzten Ende bestimmen, welches Theater in Wien gespielt wird. Ihnen gegenüber das ehrliche Streben unsrer jungen Sucher auf neuem Wege in Mißkredit gebracht zu haben, bleibt das Vergehen des Dr. Paul Goldmann.

Man fragt sich, wie es möglich ist, daß ein solcher Mann an solcher Stelle zum Schaden deutscher Kunst das Wort führen darf. Warum, wenn er selbst schon nicht den Anstand hat, der Kunst dadurch zu dienen, daß er keine Kritiken schreibt, der Verleger ihm nicht mit aller in diesem Fall gebotenen Energie die Türe weist. . . . Weil der Verleger eben kein Verleger sein müßte, wenn er sich ein Universalgenie vom Schlage Paul Goldmanns entgehen ließe. Weil er keinen finden wird, der tagsüber bei Diplomaten antichambriert, Gelehrte interviewt, Gerichts- und Parlamentsverhandlungen beiwohnt, Lokalplaudereien (und in der Zeit, da er die Notdurft verrichtet, lyrische Gedichte für den „Zeitgeist") schreibt, und nach solcher Leistung noch den Mut hat, über das deutsche Drama zu Gericht zu sitzen. Weil es einen solchen Verleger weniger darauf ankommt, das Interesse deutscher Dichter wahrzunehmen, die ja die Zeitung doch nur im Kaffeehaus lesen, als durch solch praktische Kombination von Kritik und Depesche keine unnötigen Erleichterungen am Portenmonaie vorzunehmen.

Das aber ist die zweite Seite des Falles Goldmann. Das ist das Traurige in dieser Komödie. Dr. Otto Tugendhat.

Matkowsky.*)

Matkowsky ist der Schauspieler Shakespeares. Denn das ist Shakespeare: die Fülle alles Lebendigen, und Menschen, die stehen und wandeln und mit hundert feinen Fäden an alle Daseinselemente angesponnen sind. Menschen, deren Illusionswirkung so stark ist, weil ihnen nichts von den allen gemeinsamen Menschlichkeiten fehlt, und die doch von irgend einem Punkt her das Alltägliche so dämonisch groß überwachsen, daß sie dem tragischen Konflikt mit den allen gemeinsamen Notwendigkeiten zutreiben. — Hier ist Matkowskys Heimat. Diesem Dichter ist er der vortrefflichste Diener; denn dieser verlangt von ihm nichts als Entfaltung der eigenen Art. Besser gesagt: Hier ist nicht Herr und Diener — hier ist die freundschaftliche Eintracht, das liebevolle Miteinander von Bluts- und Seelen-Verwandten. In Shakespearischen Formen ordnet sich das „ungeheure Chaos von Menschlichkeiten", das Matkowskys Brust birgt, zu leuchtenden gesetzvollen Gebilden.

Er lacht: — das Lachen des riesenhaften Kindes, wenn er sich als Percy mit seinem Käthchen neckt, das Lachen des kerngesunden naiven Cynikers, des starken Realisten, wenn er als Bastard seinen festen klaren Weg breitbeinig schreitet, das Lachen des jungen Genies, wenn er als Prinz Heinz seinen Falstaff übertrumpft.

Und er weint: — schamvoll innig aus einem schmelzenden Stolz heraus, wenn er als Mohr vor dem Senat Venedigs die rührende Geschichte seiner Werbung erzählt; er weint mit der zielbewußten Gefühlsausnutzung des großen Schauspielers als Marc Anton an Cäsars Leiche, und er weint allen Jammer der Vernichtung aus, ein im Kern getroffener Mann, an Desdemonas Leiche.

Er hat die ungeheuerste Geberde des Ekels, wenn er als stimmenwerbender Coriolan sich von dem schmutzigen Pöbel wendet, und hat das ganz aufgelöste Stammeln der Freude, Taumeln der Zärtlichkeit, wenn er als Othello seine „holde Kriegerin" begrüßt. Er ist ein adlig gebändigter junger Titan, ein Träger höchster heiligster Lebenskraft, wenn er am Sterbebett des Vaters als Heinrich der Fünfte die Krone auf sein Haupt setzt. Und er ist der Tod, das Grauen und das Nichts selber, wenn er als Macbeth den Tod der einzigen Gefährtin mit dem bleiernstumpfen Klange der Worte begleitet: „Sie hätte zu gelegenerer Stunde sterben sollen —".

---

*) Ein Abschnitt aus einer Matkowsky-Monographie, die Julius Bab in der Sammlung „Moderne Essays" (herausgegeben von Dr. Hans Landsberg, verlegt von Gose & Tetzlaff, Berlin) im Laufe des Winters erscheinen lassen wird.

All dies und unendlich viel andres empfängt Matkowsky im Reiche Shakespeares aus des Dichters Händen und preßt es in die Formen seiner Kunst und reicht es uns dar: Leben, Leben in der Fülle.

Und nie ist es etwas, was wir Menschen nicht alle erfahren, erlitten, errungen hätten — und immer ist es mehr, als wir gewöhnlichen Sterblichen je erfahren können; denn es ist übertragen in die Maße eines ungeheuern Temperaments, das sich unmittelbar aus den tiefsten Quellen der Natur speist.

* * *

Matkowsky ist nicht groß als Verwandlungskünstler; er ist keiner von denen, die man, Abend um Abend, kaum wiedererkennt; selten ist ein Schauspieler so wenig ein Sich-„Versteller", so sehr ein „Sich-ausspieler" wie Matkowsky. Was er uns gibt ist im Grunde stets nur der Mensch Matkowsky, und wie weit ihm eine Rolle im literarischen Sinne gelingt, das hängt lediglich von dem Grade ab, in dem der darzustellende Mensch dem Matkowsky-Menschen ähnlich ist!

Wie sieht er aus, dieser Mensch, dem in immer neuen Ausprägungen zu begegnen immer neuer Genuß, immer neuer Gewinn ist? Wie soll man vom Wesen dieses Menschen sprechen? Es ist etwas Endloses in ihm, an dessen Schilderung man sich mit den armen endlichen Worten nur ungern wagt. Es ist nicht diese oder jene einzelne Landschaft der Menschenseele, die man bei ihm abgemalt findet, er — es wird nötig, in den Worten eines Dichters zu reden —

„Er wurde groß. Er war der ganze Wald,
er war das Land, durch das die Straßen laufen.
Mit Augen wie die Kinder saßen wir
und sahn an ihm hinauf wie an den Hängen
von einem großen Berg: in seinem Mund
war eine Bucht, drin brandete das Meer."

Es ist die große leuchtende Schönheit, der gesunde Reichtum dieses Menschen, daß er keine „charakteristische Eigenart" besitzt, nicht jenes Gezeichnetsein, das durch Überwuchern einer Seelenkraft über alle andern geschieht. Es ist eine strömende Harmonie, ein brausendes Ineinandergehen aller Kräfte in diesem Mann, der, wenn man will, ganz uneigenartig und nichts andres ist als eine ungeheure Verkörperung des Typus „Mensch". Matkowsky ist unindividuell — wie Shakespeare.

Der Charakter entsteht aus Engen und Grenzen. Ich sagte schon, daß Matkowsky etwas Unendliches hat. Es gibt keine Einseitigkeit, die ihn „charakterisiert": allen Seiten des Lebens ist er zugewandt, und jene Triebe, die wir die ewig menschlichen nennen, schießen aus dem Boden seiner Lebenskraft empor, so gradlinig sicher, so rein und unberührt leuchtend, wie am ersten Schöpfungstag. Matkowsky ist ein Urmensch — wie Shakespeare.

Er ist wie ein junger Riese — verspielt und lachend froh wie ein Kind, von einer unendlich rührenden Zärtlichkeit, die mit den schweren Riesenhänden so gern liebkosen und streicheln will. Er ist vom Uradel der großen Wahrhaftigkeit — der Ekel vor dem Gemeinen, den er so oft und so stark gibt, ist bei ihm nicht (wie bei Kainz) Ausfluß höchst sensibler Kultur, sondern Reaktion einer in ihrer selbstverständlichen Reinheit verletzten Kindernatur; er hat bei erkanntem eigenen Unrecht die ergreifend keusche Beschämtheit eines Knaben und bei erlittener Kränkung den wild überschäumenden Zorn des geborenen Königs. Er ist voll der starken, brünstigen, zweifellosen Sinnlichkeit eines gesunden Körpers, und er hat die höchste, vorsichtige Zartheit der achtsamen Seele. Mit gebieterisch ruhiger Notwendigkeit hebt er jedes Erlebnis aus den Tiefen elementarer Leidenschaft ins Licht. Die sichere Ruhe des Selbstverständlichen und die außerordentliche Leidenschaft vereint er in sich — wie Shakespeare.

Dieses Menschen Wesen ist nicht letzte Blüte dieses oder jenes Lebenszweiges, es entspringt unmittelbar aus der ungeteilten Wurzel alles Lebendigen empor. Dieser Mensch ist in seiner elementaren Unbedingtheit fast geschichtslos. Matkowskys Persönlichkeit ist kulturhistorisch ganz uninteressant — weil sie voll des Zeitlosen, Ewigen ist!

So ist dieses Menschen Art, die unbekümmert ans Licht zu stellen das einzige Streben, der einzige Wert seiner Kunst ist. Nicht anders ist freilich die Art aller wirklich großen, d. h. eigenen und tief innerlichen Menschendarsteller. Auch ein Rudolf Rittner ist nichts als ein unermüdlicher Aussprecher seines starken Ich. Aber dies gibt wohl am ersten ein Wertmaß: in welches Dichters Formen sich des Schauspielers Ich am ungehindertsten und völligsten ergießt. Zwischen dem geborenen Hauptmann- und dem geborenen Shakespearespieler ist eben ein Unterschied — wie zwischen Hauptmann und Shakespeare.

Und Matkowsky ist Shakespeare kongenial, soweit ein Schauspieler einem Dichter überhaupt kongenial sein kann. Die Grenze liegt in der überlegenen Intellektualität, dem kritischen Abstand, den der Wortkünstler zu sich selbst nehmen kann. Der Mime, der Künstler am eigenen Körper, bleibt bei gleichen Lebensintensitäten dem eigenen Werk zu nah, gewinnt nicht den objektivierenden Abstand zu dem in ihm niedergelegten Stück Ich. Matkowsky kann den Hamlet nicht spielen. Aber schon Hebbel hat mit Energie darauf hingewiesen, daß dies Stück (— „es ist wie im Grabe geschrieben; es ist, als ob der Tote sich noch einmal aufrichtet, und die Würmer, die alles verzehren, was er fünfzig Jahre durch Essen und Trinken ernährt hat, hinauswirft, uns, die wir ihm in Lebenslust und Lebenskraft neugierig zuschauen, geradezu ins Gesicht hinein" —) daß dies Stück im rein künstlerischen Sinne nichts weniger als der Höhepunkt Shakespeares sei. Wo aber Shakespeare das ganz Lebendige

ist, der große Künstler, dessen Lebensspürsinn noch aus furchtbarsten Untergängen den Jubel der donnernd hinrollenden Notwendigkeit heraushört — da ist Matkowsky ihm ganz Gefährte und vermag ihm zu folgen, Schritt vor Schritt.

Wie aus dem Mittelpunkt der Erde schleudert er das Feuer der Leidenschaft hoch und trägt zugleich mit offenen Händen alle liebliche Heiterkeit und sanft reifende Trauer der Welt: „der Vesuv, an dessen Abhängen die lacrymae Christi wachsen“ — so benannte mir einmal ein Freund diesen Mann und seine Kunst. —

Julius Bab.

Berliner Opernwoche.

Ein altes Lied der Völker von Leiden und Entbehren um der Freiheit willen, von heldenhafter Treue und vom Fluch der Tyrannenwirtschaft rauschte einst an die Ohren des tauben Beethoven, und er „hörte“ es begeistert. Mußte es hören, er, der große Dichter in Tönen, der den aufsteigenden Helden der Zeit, Napoleon, als Freiheitsbringer in einer eben vollendeten Sinfonie zu feiern mächtig genug war und noch nicht enttäuscht von dessen Zukunft als Tyrann. Heldenart, Beethovens eigenstes Wesen, und Heldenkampf war das allgemeine Thema der Eroika-Sinfonie, nun sollte es auch an einem charakteristischen Beispiel sichtbar aufleuchten: Leonore! Eine Oper; dem Genius Beethovens ein wildfremdes Gebiet von eigenartiger Beschränkung. Doch das Werk wurde ausgeführt, und seine Aufführung fand am 20. November 1805 vor einem Publikum von französischen Offizieren statt, Soldaten Napoleons, der mit seinen Scharen Wien besetzt hatte. Beethoven — das mußte ein Erfolg werden! Treue und Freiheitsliebe bis in den Tod, Kampf gegen Tyrannei — eine Oper, wie für die Napoleoniden geschaffen. Allein die Napoleoniden waren auch nur Menschen, Dutzendmenschen, keine Beethovens, sonst wäre Napoleon später nicht Cäsar, Tyrann geworden. Ihre allzu stark von Pulverdampf verräucherten Augen konnten jenen ideellen Hintergrund der Oper nicht sehen, noch konnten ihre von Schlachtenlärm verhärteten Ohren deutsche Musik hören. Was sie dagegen sahen, lag auf der Hand, nämlich eine dramatisch sehr unbeholfen und langweilig entwickelte Handlung, eine mißlungene Form, und die lehnten sie ab; die Oper hatte keinen Erfolg. Leider waren die französischen Offiziere damit im Recht, wie man neulich Gelegenheit hatte zu konstatieren. Im Königlichen Opernhaus fand nämlich zur Zentenarfeier der ersten Aufführung eine Vorstellung der solange ver-

schollenen „Leonore“ statt. Beethoven hatte die Oper nach ihrer Erstaufführung noch zweimal umgearbeitet, und die letzte Fassung ist uns unter dem Namen „Fidelio“ vertraut und altgewohnt geworden. Aber entbehrt selbst diese letzte Fassung noch sehr der straffen dramatischen Form, um wieviel mehr ist dies mit dem Ur-Fidelio, „Leonore“ geheißen, der Fall. Die Einteilung des Stoffs in drei Akte ist schon unglücklich, weil sie die schönste Gelegenheit gibt, irgend ein stetes Aufwachsen der Handlung durch allerlei nebensächliche Ausfüllsel zu verhindern und zu ersticken. Ehe man jetzt zum Zentrum, zum Kern, nämlich zu Florestan gelangt, hat man durch die vorhergegangenen Abschweifungen beinahe vergessen, wer er ist und was sein Schicksal. Das ist natürlich übertrieben, stimmt aber in der Hauptsache. Auch die uns vielfach neue Musik der „Leonore“ könnte für die fortgefallenen Sätze des Fidelio keinen Ersatz bieten. Interessant, nicht nur für den Historiker und Wissenschaftler, sondern auch für manchen Beethoven-Verehrer, war die Vorstellung der „Leonore“ immerhin. Den ideellen Gehalt der Oper konnte Beethoven schließlich nur in seiner eigenen großen und freien Art uns ausdichten, und das hat er in der großen Leonoren-Ouverture ja auch getan ... Der Aufführung im Königlichen Opernhause fehlte viel, um vollendet zu sein. Die Mißstände eines buntscheckigen, stillosen Repertoire-Theaters, das bald Wagnersche, bald Mozartsche, bald Aubersche, bald sonstige Opern Abend für Abend abwechselnd bringt, belegten fast alle mitwirkenden Künstler durch Beispiele. Gewundert hat es mich, daß Frau Plaichinger dem endlichen hellen Ausbruch der solange unsichtbar geloderten Flamme der Treue: Töt erst sein Weib! — Größe und Macht des Ausdrucks schuldig blieb. In der Wagnerschule lernt man doch so etwas. Das Orchester spielte unter Richard Strauß sehr gut, der auch sonst mit Umsicht für das sichere Abrollen der ganzen Vorstellung sorgte.

Der Vorhang senke sich nun über „Leonore“ und hebe sich wieder über einer gänzlich andern Welt: „Der Gaukler Unserer Lieben Frau“, Mirakel in drei Akten von Maurice Léna (deutsch von Henriette Marion), Musik von J. Massenet; die erste Neuheit, welche die „Komische Oper“ vorigen Donnerstag herausbrachte. Die Handlung des Werkes spielt im vierzehnten Jahrhundert. Jean, ein Gaukler, aber zugleich ein erzfrommer Katholik, wird gerade bei der öffentlichen Ausübung seines Handwerks auf dem Platz vor der Abtei Cluny von dessen Prior überrascht. Wie es Sitte und Brauch, droht der Prior dem Mann der Gauklerkünste in absichtlicher Übertreibung mit Hölle und Teufel. Buße, Weltentsagung, das Kloster, winkt als einzige Rettung. Doch wie sehr Jean die Madonna liebt, seine Freiheit und sein Gauklergerät ist ihm noch teurer. Erst als der Prior auf den wohlbeleibten Bonifacius, den Bruder Küchenmeister, weist zum Exempel, daß nicht nur die Seele, sondern auch der Leib im Kloster gedeihe, wird es dem hungernden

Gaukler freundlich und versöhnend um den Magen. Der einladenden Bewegung des Priors: zu Tische, kann er nicht widerstehen, und wie in Verzückung die Hände faltend, ruft er: „zu Tische!" Der neue Bruder Jean wird im Kloster allmählich dick und fett. Diese befriedigende Tatsache aber treibt den guten Jungen zur Betrübnis darüber, nicht in den lateinischen „Dankes"-Chören an die Madonna mittun zu können, weil er kein Latein versteht. Überhaupt versteht er außer Essen und Trinken rein garnichts zum Ruhm der Madonna zu üben, wie die andern Mönche, die da malen, dichten, bildhauern, musizieren und in edlem Wettstreit einander in den Haaren liegen. Der niedergeschlagene Jean wird von Bonifacius getröstet, der nur Küchen-Latein versteht, sich aber als Künstler zarter Cremegerichte und saftiger Kapaune genau so wichtig dünkt wie alle andern. Jean entnimmt schließlich Bonifacii weiterer Rede, daß niemand zu gering sei, der Jungfrau zu dienen. So hofft er auch für sich. Er schleicht sich in die Kapelle der Abtei, wirft schnell die Mönchskleidung ab und erscheint in seinem Gauklerkostüm. Dann breitet er seinen Teppich aus, nimmt die Geige zur Hand und präludiert. Von alter Gewohnheit überkommen, verliert er sich völlig in sein Spiel. Schließlich beginnt er zu tanzen, immer wilder und wilder, hört und sieht nichts mehr, bis er atemlos zu den Füßen der Jungfrau niedersinkt. Inzwischen sind der Prior und Bonifacius und alle Mönche nach und nach hinzugekommen, die sich nun zornig auf den Frevler stürzen wollen, als plötzlich das Muttergottesbild zu leuchten anfängt und preisende Stimmen unsichtbarer Engel ertönen. Der Prior und die Mönche betrachten Jean auf einmal als einen Heiligen, besonders, als sich das Bild zu strahlendem Glanz erhellt und die Jungfrau ihre Hände lächelnd und segnend über Jean breitet. Unter der allgemein herrschenden Erregung und Verzückung über das Wunder haucht Jean seinen Geist aus. Der Prior sagt: „Selig sind die Einfältigen, denn sie werden Gott schauen," und Stimmen aus der Höhe, sowie die Mönche antworten: Amen! Amen! — Ich war verhältnismäßig ausführlich, damit man das Rezept erkenne: ein Lot waschechte Sentimentalität, ein Lot Ironie, ein paar Lot Naivität und mehrere Lot theatralische Effekte. Dies alles klug gemischt mit süßem Schaum, in einer fein geschliffenen Glasschale kredenzt, und man hat das wirkungssichere Zaubergebräu raffinierter Praktiker.

Die Musik des Werkes ist von erschreckender poetischer Dürftigkeit, doch sehr geschickt aufgeputzt durch allerhand Instrumentationsmätzchen und mit Orchesterfarbe geschminkt wie eine alte Kokotte. Die Seele aber, das Urelement der Musik, ist in diesem Werk wie ein welkes Blümlein, das inmitten einer üppigen Papierblütenpracht des Geistes und Witzes verlassen dasteht. Haben Dichter und Komponist des „Mirakels" wirklich selbst an das Mirakel geglaubt oder nur an den von der

Wundererscheinung ausgehenden Bühneneffekt? Oder ist überhaupt bei modernen Menschen ein kindlicher Glaube an solche Wunder noch möglich? Wir haben doch wohl den Madonnenkult als das, was er wirklich ist, erkannt: heimlich glühende, indirekte Erotik, materieller Mystizismus, der sich auf sonderbare Art mit Religionsandacht vermischte. Unsere seelische Anteilnahme wird dadurch sehr stark gehemmt, und deshalb halte ich die Oper für ein nicht ernst zu nehmendes ästhetisches Sinnenspiel, das garnichts mit unserm Leben und Sehnen, mit unsrer Seele zu tun hat. Die für uns überzeugende Darstellung eines kindlich guten Menschen und dessen siegreiche Verklärung müßte außerhalb des Klosters, der Kirche geschehen; auch die magischen Wunder und Zauber der Opernbühne vollziehen sich auf andre Weise, vide Parsifal u. a. m.

Was dem Werke abgeht, ersetzte die vorzügliche Darstellung der ausführenden Künstler doppelt und dreifach. Herr Spielmann als Jean und Herr Mantler als Bonifacius ragten hervor. Ihre glänzendste schauspielerische Leistung war die Erzählung des Bonifacius von dem göttlichen Wunder der kleinen Salbei und die Mimik des staunend und sprachlos zuhörenden Jean. Aber auch sonst wurde Herr Spielmann seiner schwierigen Rolle in jeder Hinsicht gerecht. Kaum weniger vortrefflich war Herr Egenieff als Prior. Ebenso muß man dem Spiel des Orchesters und seinem Dirigenten großes Lob zollen. Und schließlich war das Publikum auch im Recht, als es am Ende der Vorstellung Herrn Direktor Gregor, der die Oper inszeniert hatte, vor die Rampe rief.

Georg Gräner.

Der Fall Schildkraut.

Ich erhielt folgenden Brief:

Sehr verehrter Herr Jacobsohn,

ich erlaube mir, beifolgende Abschrift eines heute von mir an die „B. Z. am Mittag“ gerichteten Schreibens behufs Berichtigung der in dem Leitartikel vom 21. November 1905 „Nichts von Verträgen. Der Fall Schildkraut“ aufgestellten unwahren Behauptungen zu übersenden. Ich bitte Sie, sehr verehrter Herr Jacobsohn, von dem Inhalt dieses Schreibens in einer Ihnen geeignet erscheinenden Weise Notiz zu nehmen. Wegen der unerhörten Angriffe und schweren persönlichen Beschimpfungen, welche die „B. Z. a. M.“ mir in dem genannten Artikel zufügen zu dürfen vermeinte, habe ich überdies die Beleidigungsklage gegen den verantwortlichen Redakteur eingeleitet.

In vorzüglicher Hochachtung

Rudolf Schildkraut.

Die „beifolgende Abschrift“ lautet:

An die Redaktion der B. Z. am Mittag.

In Nr. 274 der B. Z. am Mittag vom 21. November 1905 befindet sich unter der Überschrift „Nichts von Verträgen. Der Fall Schildkraut“

ein unwahre Behauptungen enthaltender Leitartikel, welcher an einen unrichtig wiedergegebenen Tatbestand eine für mich schwer beleidigende Kritik meiner Person, meiner Auffassung „von bürgerlicher Wohlanständigkeit und Zuverlässigkeit“, meiner Achtung vor der Justiz usw. knüpft.

Nach dem Grundsatz **audiatur et altera pars** wäre es wohl Pflicht der Redaktion gewesen und hätte der ja wohl auch für die Presse bestehenden Norm der „bürgerlichen Wohlanständigkeit und Zuverlässigkeit“ entsprochen, daß man sich zunächst bei mir Aufklärung über die Richtigkeit gegen mich einseitig erhobener Vorwürfe erbat, anstatt diese ohne weiteres als den Tatsachen entsprechend zu unterstellen und daran gegen mich so gehässige Betrachtungen zu knüpfen, wie dies in dem erwähnten Leitartikel geschehen ist.

Daß die Redaktion in keiner Weise das Recht hat, mein Verhalten auch nur als ein tadelnswertes zu bezeichnen, geschweige denn, mich mit derartigen Beschimpfungen zu überschütten, dafür werde ich an andrer Stelle den Beweis erbringen.

Für heute bewege ich mich lediglich in den mir durch § 11 des Preßgesetzes gezogenen engen Grenzen der Verteidigung, indem ich die Redaktion hiermit unter ausdrücklicher Berufung auf den § 11 um die wörtliche und ungekürzte Aufnahme nachstehender Berichtigung ersuche:

Berichtigung.

1. Die in dem Artikel „Nichts von Verträgen. Der Fall Schildkraut“ von Ihnen aufgestellte und auf Grund Ihrer früheren, ebenfalls unrichtigen Notizen als Ihren Lesern bekannt bezeichnete Behauptung, daß ich der Direktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg noch kontraktlich verpflichtet sei, ist tatsächlich unrichtig.

Der Kontrakt, der zwischen dieser Bühne und mir bestand, ist bereits am 3. Juni 1905, auf Grund des § 16 der allgemeinen Bestimmungen dieses Vertrages und in einer nach übereinstimmender Ansicht aller darüber von mir befragten Rechtsverständigen durchaus legalen Weise, von mir durch den Rücktritt gelöst worden.

Nachträglich hat zwar die Direktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, von der ich im besten Einvernehmen am 3. Juni 1905 geschieden war, die Berechtigung meiner Rücktrittsgründe angezweifelt, sodaß ich bereits im Juli d. J. eine Feststellungsklage, daß der Vertrag seit 3. Juni 1905 aufgelöst sei, beim Amtsgericht Hamburg angestrengt habe.

Dieser Prozeß ist indessen noch nicht einmal in erster Instanz entschieden, es ist in diesem Prozeß Beweis beschlossen, aber noch nicht erhoben worden, sodaß niemand berechtigt ist, entgegen der von mir vertretenen Rechtsauffassung heute das Fortbestehen des fraglichen Engagements-Vertrages als eine feststehende Tatsache zu behandeln.

Noch weniger aber kann nach dem Inhalt dieser Prozeßakten und der stattgefundenen Verhandlungen mit der Direktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg mein guter Glaube darüber bezweifelt werden, daß ich den Vertrag mit der hamburger Bühne als gelöst angesehen habe, welche meine persönliche und mir von meinen Anwälten bestätigte Rechtsauffassung doch nur die Grundlage für mein weiteres Verhalten in dieser Angelegenheit sein konnte und mußte.

2. Von dieser Rechtsauffassung, die ich nach wie vor auch als objektiv richtig erachte, ausgehend, habe ich mich mit dem Deutschen Theater in Berlin bereits am 9. Juni 1905 kontraktlich verpflichtet. Die Direktion

des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg hat hiervon bereits im Juni 1905 durch mich Kenntnis erlangt — der beste Beweis, daß ich mich dazu für berechtigt hielt und gar kein Hehl daraus machte — aber keinerlei Protest dagegen eingelegt.

Erst am Tage meines ersten Auftretens als Shylock, am 9. November d. J., hielt es die Direktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg für angebracht, eine einstweilige Verfügung beim charlottenburger Amtsgericht gegen mich zu erwirken, wonach mir das Auftreten am Deutschen Theater bei Strafe von M. 1500.— für jede Vorstellung untersagt wurde.

Die Erwirkung dieser Verfügung war nur dadurch möglich, daß das charlottenburger Amtsgericht überrumpelt worden ist, indem ihm lediglich der Engagementsvertrag und die Zeitungsnachricht über mein Auftreten in Berlin vorgelegt, dagegen die über die Lösung des Vertrages stattgefundenen Verhandlungen vollständig unterdrückt und die Tatsache, daß darüber seit Juli 1905 ein Prozeß in Hamburg anhängig war, absichtlich mit keinem Worte erwähnt wurde.

Wäre das charlottenburger Gericht nicht derart hinters Licht geführt worden, würde ihm der vollständige Tatbestand bekannt gewesen sein, so hätte es das Bestehen des hamburger Engagements auch nicht ohne weiteres voraussetzen und die einstweilige Verfügung nicht erlassen können.

Diese Verfügung ist übrigens bis zum heutigen Tage nicht rechtskräftig, vielmehr schwebt das auf meinen Widerspruch dagegen eingeleitete Verfahren noch in Hamburg, bei den dortigen Gerichten, sie wird auch nach übereinstimmender Ansicht zahlreicher von mir befragten Juristen, darunter solcher, deren Rechtsansicht eine gewisse Autorität genießt, niemals rechtskräftig werden.

Denn selbst wenn wider alles Erwarten der Prozeß über die Rechtsbeständigkeit des hamburger Engagements zu meinen Ungunsten entschieden werden sollte, müßte die einstweilige Verfügung aufgehoben werden, weil es nach einer im Falle Kaybler ergangenen Entscheidung des Reichsgerichts unzulässig ist, selbst dem kontraktbrüchigen Schauspieler das Auftreten an jeder andern Bühne zu untersagen, vielmehr das Untersagungsrecht nur auf eine Konkurrenzbühne desselben Ortes beschränkt.

3. Dem Deutschen Theater, welches in erster Linie, um mir Gelegenheit zum Auftreten in der Rolle als Shylock zu geben, den „Kaufmann von Venedig" unter Aufwendung enormer Ausstattungskosten neu einstudiert hat, bin ich kontraktlich zum Auftreten in dieser Rolle verpflichtet und würde ihm durch die plötzliche Einstellung meiner schauspielerischen Tätigkeit einen ungeheuern und 1500 M. weit übersteigenden Schaden verursachen, da bisher alle Häuser der Vorstellung ausverkauft waren und noch auf Tage hinaus ausverkauft sind. Stände selbst fest, daß ich dem Deutschen Schauspielhaus in Hamburg noch gebunden wäre, so könnte ich doch in dem Widerstreit der kontraktlichen Verpflichtungen nur einer von beiden nachkommen und Herr Direktor Reinhardt hätte mindestens ebensoviel, in Wahrheit aber weit mehr Anlaß, sich über meine Kontraktbrüchigkeit zu beschweren, wenn ich nach Hamburg zurückkehrte, als das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg über mein jetziges, drei bis vier Monate nach Aufhebung dieses Vertrages stattfindendes Auftreten in Berlin.

Von meinem Rechtsstandpunkt aus, wonach eine Verpflichtung gegenüber der hamburger nicht mehr, dagegen eine solche gegenüber der berliner Bühne zweifellos besteht, muß ich jedenfalls die Erfüllung des

Engagements dem Deutschen Theater gegenüber für die vom moralischen und rechtlichen Standpunkt aus vorgehende und höherstehende Verpflichtung erachten.

Meine in diesem Konflikt getroffene Entscheidung beruht daher auf nichts weniger als einer leichtfertigen Lossagung von der bürgerlichen „Wohlanständigkeit und Zuverlässigkeit“, noch weniger auf einer Mißachtung der Justiz, von der ich fest überzeugt bin, daß sie im Endresultat den von mir nach gewissenhaftester Selbstprüfung gewählten und eingenommenen Standpunkt billigen wird.

Rudolf Schildkraut.

* * *

Mein Gerechtigkeitssinn zwingt mich, diese Ausführungen zu veröffentlichen. Nach so vielen lückenhaften Berichten muß endlich einmal der Angeklagte alles sagen dürfen, was er auf dem Herzen hat. Man mag ihn verurteilen, aber man soll ihn erst anhören. Die berliner Zeitungen halten so etwas selten für nötig. Sie moralisieren ins Blaue hinein und stellen sich taub, wenn ihnen geantwortet wird. Die B. Z. am Mittag hat Herrn Schildkrauts Ausführungen mit keiner Silbe erwähnt, andre Blätter haben ein paar Sätze herausgerissen und sie mit mehr oder minder gelinden Beschimpfungen des Herrn Schildkraut verbrämt. Wenn die berliner Presse einen Menschen beschimpft, so pflegt in meinem perversen Gemüte eine gewisse Sympathie für diesen Menschen wachzuwerden: er kann der schlechteste nicht sein. Im Fall Schildkraut habe ich mich dieser Sympathieregungen so wenig wie sonst zu erwehren vermocht, habe sie aber nicht so stark werden lassen, daß sie in mir das Gefühl für die Pflicht betäubt hätten, auch der Gegenpartei das Wort zu geben — nicht etwa der B. Z. am Mittag, sondern einem von den Juristen, die, im Gegensatz zu den Vertretern und Verteidigern des Herrn Schildkraut, seine Handlungsweise verurteilen. Der juristische Mitarbeiter der „Schaubühne“, Herr Dr. Richard Treitel, schreibt mir:

Die Berichtigung des Herrn Schildkraut läßt seinen Rechtsstandpunkt in keiner Weise erkennen.

Wichtig ist darin der Absatz: „Der Kontrakt, der zwischen dieser Bühne und mir bestand, ist bereits am 3. Juni 1905, auf Grund des § 16 der allgemeinen Bestimmungen dieses Vertrages und in einer nach übereinstimmender Ansicht aller darüber von mir befragten Rechtsverständigen durchaus legalen Weise, von mir durch den Rücktritt gelöst worden?“ Dieser Satz ist so unbestimmt und so nichtssagend, wie nur möglich.

Es steht folgendes fest:

Herr Schildkraut war in Engagement des deutschen Schauspielhauses in Hamburg. Ein solches Vertragsverhältnis dauert so lange, bis es abgelaufen oder von einer der Parteien gelöst worden ist.

Herr Schildkraut behauptet, es im „durchaus legaler Weise“ gelöst zu haben. Dafür ist er wohl beweispflichtig; ich meine das nicht nur im juristischen Sinne, sondern auch rein menschlich, wenn er sein Verhalten vor der Öffentlichkeit rechtfertigen will.

Seine Darlegungen hätten sich also auf folgende Punkte zu beziehen:

1) Herr Schildkraut hat einen dreiwöchigen Urlaub nachgesucht. Er hat ihn erhalten — einen außerkontraktlichen Urlaub ohne Bezüge. Dann soll er auf den Urlaub verzichtet, seine Gage verlangt und sie nicht erhalten haben. Aus diesem Punkt soll der behauptete Kontraktbruch der Direktion gegenüber Herrn Schildkraut herrühren.

2) Hat Herr Schildkraut in seinem Vertrage mit dem deutschen Schauspielhaus nicht den Passus: Die Direktion kann dem Mitglied Urlaub ohne Bezüge bis zur Dauer von so und so viel Monaten erteilen?

3) Weiß Herr Schildkraut nicht, daß Urlaub, wenn nichts andres vereinbart ist, ohne Bezüge erteilt wird? Ist er der Ansicht, daß die Direktion des deutschen Schauspielhauses rechtlich verpflichtet war, einen einmal erteilten Urlaub rückgängig zu machen, weil Herr Schildkraut sich anders besonnen hat?

4) Herr Schildkraut behauptet, die Gage wäre ihm dreimal verweigert worden.

Bezieht sich die Weigerung der Direktion, die Gage zu zahlen, auf die drei Wochen, für die Herr Schildkraut Urlaub hatte? Warum ist — wenn dies zutrifft — die Weigerung der Direktion zur Gagenzahlung für drei Wochen ungerechtfertigt? Soll die Weigerung der Direktion, für die drei Wochen Urlaub Gage zu zahlen, den Grund des Kontraktbruchs der Direktion des deutschen Schauspielhauses gegenüber Herrn Schildkraut bilden?

5) Ist über diese Punkte von der Direktion mit Herrn Schildkraut verhandelt worden? Welches Ergebnis haben die Unterhandlungen gehabt?

6) Hat die Direktiou nicht auch schon vorher — während etwa stattgehabter Verhandlungen — die Berechtigung der Rücktrittsgründe des Herrn Schildkraut angezweifelt?

Das sind eine Anzahl Fragen, aus deren Beantwortung man den rechtlichen Standpunkt des Herrn Schildkraut ersehen könnte. Aus der Berichtigung vermag ich ihn nicht zu erkennen. Sie geht, wie so viele Berichtigungen, um den eigentlichen Kernpunkt der Sache herum.

* * *

Diese Fragen habe ich Herrn Schildkraut vorgelegt. Seine Antwort lautet:

1) Ich habe keinen dreiwöchigen Urlaub, überhaupt keinen Urlaub, sondern meine Entlassung verlangt, die Lösung meines Vertrages, weil ich mir in dem hamburger Nebel eine Krankheit — Lungenephysem — zugezogen habe, die von Jahr zu Jahr ärger geworden ist, und die, wäre ich noch einen oder zwei Winter in Hamburg geblieben, mich für die Bühne gänzlich unmöglich gemacht hätte. Auf mein Entlassungsgesuch verlangte die Direktion ein ärztliches Zeugnis. Ich sandte deren drei! Die Ärzte, darunter eine Autorität wie Dr. Reiche, Primärarzt im Eppendorfer Krankenhaus, stimmten darin überein, daß ich unbedingt das hamburger Klima meiden müsse. Als Antwort erhielt ich von der Direktion einen außerkontraktlichen Urlaub. Natürlich habe ich diesen außerkontraktlichen Urlaub, den ich nie verlangt habe, zurückgewiesen und auf schleunige Erledigung meines Entlassungsgesuches bestanden. Das war am 6. Mai. Bis zum 13. Mai erhielt ich keine Antwort. Am 13. bekam ich von der Direktion eine Aufforderung, mich von Herrn Dr. Ermann untersuchen zu lassen. Ich ging noch am selben Tage zu Herrn

Dr. Ermann, der einige Fragen an mich richtete und mich untersuchte. Sein Gutachten lautet in Kürze: „Herr Schildkraut ist gesund — ich kann derzeit nichts finden.“ Nun wagte ich es nicht, Hamburg zu verlassen. Ich ging nach wie vor täglich ins Theater, las die Probetafel, wohnte auch, wie es meine Gewohnheit ist, den Proben bei, in denen ich nicht beschäftigt war, fragte, ob ich zu tun hätte, da man Stücke gab, in denen ich sonst mitgespielt hatte — ich wurde mit keiner Rolle bedacht. Das ging so bis zum 31. Mai. An diesem Tage wurden mir zwei Rollen eingehändigt: Der rote Itzig im „Grafen von Charolais“ und der alte Ekdal in der „Wildente“. Ich habe die Rollen acceptiert (sie liegen noch auf meinem Schreibtisch!) Am 1. Juni ging ich meine Gage holen — „für Sie ist die Gage nicht angewiesen“, sagte mir der Rendant. „Das muß ein Irrtum sein, bitte, erkundigen Sie sich — ich warte“, antwortete ich. Er kam zurück: „Bedaure, es ist nichts angewiesen.“ Am 2. Juni wiederholt sich das — am 3. ebenfalls. . . . Ich gehe zum Rechtsanwalt Dr. Königsberg und lasse der Direktion mitteilen, daß ich unsern Vertrag laut § 16 der allgemeinen Bestimmungen als gelöst betrachte. Da ich keine Antwort erhalte, reiche ich durch meinen Anwalt die Feststellungsklage ein. Die Verhandlung, die während der Ferien stattfindet, wird auf den 1. Dezember d. J. vertagt.

2) Dieser Passus steht in meinem Vertrage nicht. Mein Urlaub läuft vom 1. Juni bis 1. September.

3) Außerkontraktlicher Urlaub wird ohne Bezüge erteilt — aber doch nur, wenn man einen Urlaub verlangt. Ich habe keinen Urlaub verlangt. Die Direktion wollte mir einen Urlaub aufoctroyieren, und den habe ich selbstverständlich sofort zurückgewiesen.

4) Die Weigerung der Direktion, die Gage zu zahlen, bezieht sich auf den Monat Mai, und diese Weigerung ist ungerechtfertigt, weil ich keinen Urlaub erbeten hatte. Diese Weigerung der Direktion, mir für den Monat Mai Gage zu zahlen, bildet die Grundlage des Kontraktbruchs der Direktion.

5) Es wurde mit mir nichts verhandelt.

6) Die Direktion hat weder meine mündlichen Anfragen noch meine Briefe beantwortet — also die Berechtigung meiner Rücktrittserklärung gar nicht angezweifelt. Erst als die Direktion des Schauspielhauses von meinem Engagement in Berlin Kenntnis erlangt hatte, beantwortete sie meine Klage mit Widerklage auf Kontraktbruch und gleichzeitig auf Konventionalstrafe von 15 000 Mark.

Die Direktoren haben es wirklich gut mit dieser einseitigen Konventionalstrafe! Gewinnen sie den Prozeß dann, dann stecken sie die Konventionalstrafe ein, und verlieren sie den Prozeß, zahlen sie vielleicht die Kosten und reiben sich vergnügt die Hände, wenn sie hören, daß der Schauspieler durch die Qualen eines solchen Prozesses an Leib und Seele ruiniert worden ist. Rudolf Schildkraut.

* * *

Ich muß selbstverständlich Herrn Schildkraut die Verantwortung für die Richtigkeit seiner Angaben überlassen. Es bestehen mancherlei Widersprüche zwischen dem, was er sagt, und dem, was aus der Direktionskanzlei des Hamburger Deutschen Schauspielhauses in die Oeffentlichkeit gedrungen ist. Vielleicht löst die Gerichtsverhandlung diese Widersprüche. S. J.

Rundschau.

Der Froschkönig im Schauspielhaus. Am Schluß wurde das Stück entschieden abgelehnt. Ein Schicksal, das in dem Maße nicht verdient war. Zumal, wenn man an das sonst an dieser Kunststätte Gebotene denkt. Aber trotz guter Darstellung mußte das Stück gerade hier durchfallen. Denn für Schauspielhaus-Begriffe ist es geradezu revolutionär. Man denke nur: das Wort „Pubertät" kommt darin vor! Richtige Ausfälle gegen das Beamtentum, gegen Bevorzugung von Adel und Reserveoffiziere! Ja sogar Anspielungen auf das Schwanken allerhöchster Persönlichkeiten! (Im königlichen Schauspielhaus!)

Selbstverständlich ist das Stück literarisch nicht ernst zu nehmen. Aber die Mache ist stellenweise gut; auf jeden Fall besser als in den meisten übrigen modernen Stücken des Schauspielhauses.

Sehr gut wird dargestellt, wie ein gräflicher Gauner (den Matkowsky spielen mußte) nicht nur die Gesellschaft, sondern auch die Polizei an der Nase herumführt. Für solche Scherze scheint Dietrich Eckart die nötige Geschicklichkeit zu haben. Er hätte sich sollen begnügen.

Er wollte leider mehr. Fast scheint es so, als ob er Dichter sein wollte, nicht nur „Schaffender". Er wollte seinen Gauner psychologisch begründen. Der sollte ein kleiner Napoleon sein. Einer, der seine Mitmenschen überragt, ihnen bis ins Innerste der Seele hineinblickt, sie in ihrer Niedrigkeit durchschaut und sie dafür bestraft, indem er sie bestiehlt. Er erkennt aber, daß er selbst im Schlamm sitzt, aus dem ihn nur der Kuß der Prinzessin erlösen wird (es ist ja eine „romantische Komödie"). Leider bleibt dieser Kuß aus, und nun stiehlt der Graf weiter. Außerdem zitiert er Goethe und Byron, und der Mondschein läßt ihn Akkorde anschlagen. — Etwas viel durcheinander — nicht wahr? Aber noch klarer ist mir der Charakter beim besten Willen nicht geworden. Mir wurde nur das klar, daß der Graf nicht nur kein Übermensch, sondern nicht einmal ein Mensch ist. Nicht einmal eine irgendwie mögliche Bühnengestalt.

Ich glaube, Konversationsstücke werden in Berlin nirgends so gut gespielt wie im Schauspielhaus. Wie wäre es, wenn es sich darauf beschränken wollte (nur müßte es eine bessere Auswahl treffen), und wie wäre es erst, wenn der dann ja leicht entbehrliche Matkowsky an andrer Stelle sich andern Aufgaben widmen dürfte? So kann es höchstens unser Mitleid erwecken, daß soviel Kraft an Nichtigkeiten verschwendet wird. F. H.

Vom Stil des Schauspielers. Wenn man das Spezifikum der dramatischen Konzeption darin findet: daß der Dichter zugleich sieht (Gestalten, Geberden) und hört (Worte), so muß man gestehen, daß sich diese Art der Vorstellung nur auf einen Teil des Ganzen ausstreckt. Es gibt aber fast in allen Werken (vielleicht nur nicht in solchen, die naturalistisch korrigiert sind) Stellen, wo die eigentliche dramatische Konzeption durch die lyrische ersetzt wird. Das sind Stellen, in denen das Gefühl dialektisch, reflektierend aus dem Innern gefördert wird — solche Dinge existieren in vielen Fällen garnicht sichtbar in der Phantasie des Dichters. Der Schauspieler aber steht immer da — und immer sind die Augen auf ihm: er muß also auch dafür eine sichtbare Form haben. Das ist es: auf eine merkwürdige Weise verschlingen sich Augenblicke, die nur das Gleichnis

wirklicher Vorgänge zu sein scheinen, und Augenblicke, wo die Personen eine Sprache haben, um das auszusprechen, was im Wirklichen unausgesprochen und oft ungewußt bleibt, und ein tieferes Bewußtsein die Maske wie von innen erleuchtet. Der Schauspieler muß diese beiden Welten, die einem verschiedenen Grade angehören, zu einer verschmelzen. Der Stil beginnt da, wo er diese Doppelheit — sei es bewußt, sei es durch den süßen Sinn spielender Kinder — ausdrückt und aus seinen Geberden und dem Klange seiner Stimme die Atmosphäre dieser dritten wunderlichen Welt aufsteigt. E. Kalser.

Schnitzlers „Reigen". An einem Abend vergangener Woche las im Verein „Stille Bühne" Josef Giampietro Schnitzlers „Reigen". Die Vorlesung eines ganzen Buches ist immer eine mißliche Sache — sie mißlang auch diesmal. Giampietro, der an rechter Stelle mehr als ein guter, nämlich ein großer Schauspieler ist, Giampietro fand als Vorleser bei allen glänzenden Einzelheiten doch nicht die Fülle differenzierender Nuancen, die eine Zuhörerschaft ununterbrochen fesselt und unterhält. So wirkte der gleichförmige Parallelismus der zehn Szenen nicht als die feinste Pointe dieser giftiggraziösen Dialoge, sondern als abspannende Monotonie. Die Reihen der Hörer lichteten sich mehr und mehr, und nach der neunten Szene einigte sich der Vortragende mit den letzten Getreuen auf Abbruch des Unternehmens.

Trotz diesem Mißerfolg bleibt das Unternehmen begrüßenswert als erwünschter Anlaß, dem polizeilich verbotenen Werk des wiener Dichters ein Wort ernster Betrachtung zu widmen. Der „Reigen" ist denn doch etwas mehr als geistreiche Pornographie, wofür es auch die Herren Rezensenten dieses Abends zu halten schienen. Diese zehn Szenen sind eine ganz hervorragende sprachkünstlerische Leistung. Die Art, wie hier in zehn sexuellen Katastrophen zehn Menschen je zweimal durch den Dialog gestaltet sind — in ihrer Lügen Maienblüte, bewußte oder unbewußte Betrüger der andern und ihrer selbst, lächerlich dünkelhafte Marionetten am Faden des großen Urtriebes: das ist eine dichterische Meisterleistung, die an tiefgründiger Lebensbeobachtung und Lebensreproduktion ungefähr alles leistet, was der selige Naturalismus mit seinen stumpfen Mitteln einst vergeblich erstrebte. Freilich naturalistisch bleibt (das im einzelnen raffiniert aufs Wesentliche stilisierte) Ganze noch, Studienblätter, witzig verbundene Skizzen, kein Gesamtkunstwerk, in dem der tiefbittre Ernst, der hinter dieser zynischen Desillusionierung erotischer Romantik steckt, sich klar und fruchtbar entfalten könnte. Dennoch sind auch in ihrer bittern Teilwahrheit diese Szenen viel mehr als amüsant frivole Spielerei; weil sie ästhetisch eine bisher noch kaum erreichte Sprachgestaltung verstecktester psychischer Relativitäten geben, sind sie auch ethisch nicht wertlos — als eine Stärkung des Erkennens, Zerstörung des Phraseologischen, Enthüllung des Wirklichen.

Wenn der Reporterverstand solche künstlerisch vollendeten Nuditäten dann nicht von banalen Schlüpfrigkeiten unterscheiden kann, so tut man gut, ihm ein Wort des Mannes unter die Augen zu halten, der mir von allen Lebenden zur Zeit der geistreichste scheint: „Die Prüderie der Zeitungen ist wie die Prüderie bei Tisch nur eine Folge der Erziehung und der Schwierigkeit der Sprache. Man lehrt uns nicht, über diese Themen anständig zu denken, folglich fehlt uns jede Ausdrucksweise — außer einer unanständigen — für sie.

Wir müssen sie deshalb für unpassend zur öffentlichen Besprechung erklären, weil die einzigen Ausdrücke, in denen wir die Besprechung führen könnten, für den öffentlichen Gebrauch unschicklich sind. Die Physiologen, die ein technisches Wörterverzeichnis zu ihrer Verfügung haben, finden keine Schwierigkeit darin, und Meister der Sprache, die anständig denken, können volkstümliche Romane wie Zolas „Fécondité“ oder Tolstois „Auferstehung“ schreiben, ohne Lesern, die auch anständig denken können, das geringste Ärgernis zu bereiten. Aber der moderne Dutzendjournalist, der solche Dinge niemals anders als in unflätiger Weise besprochen hat, kann zu einem Ehescheidungsfall keinen einfachen Kommentar schreiben, ohne sich eine bewußte Schändlichkeit oder einen versteckten Witz zu leisten, die es unmöglich machen, seinen Kommentar in der Gesellschaft vorzulesen.“

So spricht Bernard Shaw.

Bb.

Die Aschenbachs. Ein neuer Name — Armin Gimmerthal — eine erste Aufführung in Berlin durch die „Neue freie Volksbühne“, wahrscheinlich der mächtigen Propaganda des „Kunstwarts“ zu danken, ein lauter äußerer Erfolg: nun hätte ich eigentlich die Pflicht, ausführlich zu begründen, warum ich dieses Bauernstück — es spielt zur Abwechslung im thüringischen Dialekt — trotz unleugbarer Tüchtigkeit dennoch für eine keineswegs aufregende Angelegenheit halte. Aber ich tue es lieber nicht, ich will nicht analysieren — wozu dem Autor, der ohne Frage ein Mann von Talent ist, Unangenehmes sagen, da ich ihm doch sehr dankbar bin: ich schulde ihm ganz prachtvolle schauspielerische Eindrücke. Was kann schließlich er dafür, daß der „Kunstwart“ mit seinen dramatischen und sonstigen Entdeckungen nicht das beste Glück hat — er hat nun einmal diese uneingestandene Liebe für besseres Epigonentum. Besseres Epigonentum des naturalistischen Milieudramas und Anzengrubers — das ist hier die Besonderheit. Immerhin: besseres. Die Aufführung dafür gab einiges Beste, unter Steinrücks Regie, der selbst eine lebenswahr ergreifende Figur auf die Beine stellte. Aber der Gewinn des Abends war das Hervortreten zweier neuer Persönlichkeiten und ein überraschend mächtiger Aufschwung eines schon anerkannten großen Talents. Emilie Kurz, wie ich höre, bei Reinhardt engagiert, spielte eine verängstete gebrochene Greisin mit feinster Charakterisierung, mit individuellster Prägung, mit einer vornehm-diskreten Kunst. In Paul Wegener war gleich beim ersten Erscheinen auf der Szene der Meister des Metiers zu erkennen, und es fehlte nicht die suggestive Persönlichkeitsatmosphäre: in diesem Künstler scheint der seltene Zusammenklang von hohem Können und starker Individualität Wirklichkeit geworden zu sein. Auf die höchsten Gipfel realistischer Darstellungskunst erhob sich Hedwig Wangel, die sich mit dieser Gestaltung dicht an die Seite Else Lehmanns stellte. Wie sie dieses Bauernmädel animalisch-erdhaft, üppige Kraft, Gesundheit und Lachen, ein prächtiges Menschentier, anlegt; wie sie als Frau nach und nach immer bitterere, herbere Züge in das Bild hineinzeichnet, bis es zuletzt ganz Weh, Verzweiflung ist; die Töne des Schmerzes, die ihr zu Gebote stehen, ihr herzerschütterndes Schluchzen und Weinen — es war von bewundernswerter, hinreißender Wahrheit und Intensität! Und es mag auch dem Autor zu Recht gesagt sein: es ist kein schlechtes Verdienst, ein paar Figuren mit guten künstlerischen Mitteln scharf und stark heraus-

zuarbeiten und in bewegte Situationen zu stellen, die energische dramatische Instinkte verraten. Genug für bedeutende Schauspieler, um Köstliches daraus zu schaffen. Auch konsequente innere Entwicklung ist in dem Stück, nur entstellt durch eine mit plumpen und absichtlichen Mitteln arbeitende Technik, die es verschuldet, daß der an sich tragische Gegensatz mehr in eine groteske Tragik des Pechvogels, die nicht als typisch und notwendig empfunden wird, verkehrt wird. Aber es sind Qualitäten da, die auf Zukunft hoffen lassen. Die „Neue freie Volksbühne" ist übrigens durch die Verbindung mit Reinhardt sehr gut daran: hier wird wirklich einmal dem Volk das Beste geboten.

E. G.

Flauto solo. Es war bisher ein Axiom der von Wagner beherrschten musikalischen Moderne, daß eine Oper ihren Stoff nicht der Historie zu entlehnen habe. Und nun kommt ein solcher Erzwagnerianer wie Hans von Wolzogen daher und rennt mit seinem Libretto zu Eugen d'Alberts musikalischem Lustspiel „Flauto solo" alle schönen Grundsätze über den Haufen. Seis drum. Die Praxis ist allezeit mächtiger als die Theorie Und doch wäre man im Unrecht zu glauben, er, dessen ganzer Lebenszweck sich im Wagnertum konzentriert, sei seinen Grundsätzen untreu geworden. Es gibt unter den neuern deutschen Opernbüchern keines, das so wenig an Wagner erinnert und doch innerlich so sehr von seinem Geist getränkt wird. Man möchte das Werk „die kleinen Meistersinger" nennen, obwohl kaum drei Wendungen an das Original erinnern. Die Gegenüberstellung von Natur und Kunst, von deutscher und wälscher Musik, die nationale Note, die bisweilen kräftig anklingt, der Sieg des Geraden, Tüchtigen über die Intelligenz boshafter Nebenbuhler, die geschlossene Weltanschauung, die aus ihnen spricht, und das liebevoll geschilderte geschichtliche Milieu — alles das läßt uns die beiden Werke verwandt erscheinen, soweit Hans von Wolzogen auch an dichterischer Intuition hinter seinem Meister zurücksteht. Im Mittelpunkt der Handlung steht Pepusch, der treue Kapellmeister Friedrich Wilhelms des Ersten, der Komponist des famosen „Schweinekanons", eines Musikstücks für sechs Fagotte, welches das Grunzen des lieben Borstenviehs ebenso täuschend wie komisch nachahmt. Des Soldatenkönigs derber Geschmack fand an dergleichen Gefallen, im Gegensatz zum Kronprinzen, dem spätern Friedrich dem Großen, um den sich die der italienischen Musik ergebene feinere Hofgesellschaft schart. Es wird dann noch eine Sängerin eingeführt, Peppina, eine zur wälschen Koloraturdiva ausgebildete Tirolerin, die über ihren Schnörkelarien die heimatlichen Urlaute der Gstanzeln und Jodler nicht vergessen hat. Mit dieser psychologisch unmöglichen Gestalt kommt eine Paraderolle, aber auch das „Theater" im schlimmen Sinne in das allerliebste Stück. Der Clou besteht in der klugen Art, wie sich Musjö Pepusch aus der ihm von seinem Rivalen, dem italienischen Kapellmeister, geknüpften Schlinge zieht. Um ihn zu blamieren, befiehlt ihm nämlich der Prinz, den fatalen Kanon, der sonst nur in der Intimität des väterlichen Tabakskollegiums annehmbar wird, vor einer erlesenen Hofgesellschaft von Connaisseurs zum Besten geben. Was tut Pepusch? Er kontrapungiert die Kantatenmelodie seines Rivalen als liebliche Flötenstimme so geschickt zu seinem grunzenden Kanon, daß er vor aller Welt als tüchtiger Kerl dasteht, und der Prinz in die

nicht gerade angenehme Lage gerät, in diesem Scherz mitspielen zu müssen, nämlich das — Flauto solo.

Die Musik, die Eugen d'Albert zu dieser artigen Komödie geschrieben hat, ist mit gesundem Sinn und mit gewinnender Anmut auf den vornehmen Lustspielton gestimmt und von höchst liebenswürdiger Erfindung. Mag er nun im strammen Tritt preußischer Armeemärsche oder im zierlichen Menuettschritt daherkommen, mag er in sehnsüchtigen Serenaden schwärmen oder herzhaft auf gut deutsch im Kanon Lieder singen — überall wahrt er meisterlich das Zeitkolorit. Die Gestalten des alten Fürsten, hinter dessen rauher Schale ein guter Kern steckt, des Maestro Emanuele, der durch eine pathetische Strettamelodie prächtig gezeichnet ist, treten auch in der Musik lebendig hervor. Kein Vorzug scheint mir das allzu breite Sichgehenlassen in den Dialogen, wozu der Librettist verlockte, der vergaß, daß alle die Pointen, hübschen Wendungen und Reimspiele des Dialogs im Gesangsvortrag leider größtenteils verloren gehen. Statt des beabsichtigten Amüsements droht dann dem Hörer an solchen Stellen „die Qual des Nichtverstehens", welche so leicht die Mutter der Langeweile wird. Die Meisterschaft der thematischen Entwicklung und die Feinheit der Instrumentation verstehen sich bei dem Komponisten der „Abreise" von selbst. D'Albert komponiert eben, wie er ist. Ohne Pose. Als eine unkomplizierte, gesunde Natur, die weder im Zarten noch im Kräftigen versagt. Sich „originelle" Masken und Manieren beizulegen, ist niemals seine Sache gewesen.

Seine Uraufführungen pflegt er seit einigen Jahren im Neuen deutschen Theater von Prag abzuhalten. Er findet hier ein liebevolles Eingehen auf seine Kunst und in Leo Blech sozusagen die Dirigentenspezialität dafür. In musikalischer Hinsicht ließ die Premiere denn auch keinen Wunsch offen. Die Sängerindividualitäten deckten sich mit dem Charakter der Aufgaben oft ausgezeichnet (Hunold als Fürst), manchmal allerdings auch nicht, z. B. wenn unsre Primadonna, Fräulein Förstel, eine waschechte Leipzigerin, die Mundart Defreggers sprechen sollte. Die Regie des Herrn Trummer waltete nach Maßgabe der Mittel. Was man sonst noch etwa gewünscht hätte, vor allem ein kleineres Haus, wo die Intimitäten des Dialogs besser zur Geltung gekommen wären, stand freilich außerhalb der Möglichkeit.

Dr. Richard Batka.

Ein Brief.

Sehr geehrter Herr Jacobsohn,

in Nr. 11 der „Schaubühne" kommt Herr Heilbut zu dem Schluß, daß Otto Ernsts wahrer Beruf der eines „Gelegenheitsdichters" sei.

Gestatten Sie mir, der Meinung Ausdruck zu geben, daß die Bedeutung von Ernst doch wohl auf einem andern Gebiete liegen möchte. Als Dichternatur offenbart sich Otto Ernst allerdings nicht in seinen dramatischen Machwerken, wohl aber in seinem — anscheinend autobiographischen — Roman „Asmus Sempers Jugendland." Es ist mir freilich unerklärlich, wie sich der Dichter aus diesem Jugendland zu einem Flachsmann verirren konnte, aber mich dünkt, wer die Gestalten eines Ludwig und Asmus Semper geschaffen hat, dem dürfen zehn Flachsmänner verziehen werden.

Hedwig Heilbrun.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 8.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



Ein Dionysos-Drama.

Es wäre ein Thema für Doktordissertationen und Habilitationsschriften oder auch für „geistvoll geplauderte" Feuilletons zu irgend einem Abreißkalender-Jubiläum: „Die Rolle des Dionysischen in der modernen Literatur." Diese mit dem Fabrikstempel geprägte Dutzendware moderner Kultur-Ohnmacht und modernen Kultur-Stumpfsinns mehren zu wollen, ist natürlich nicht der Ehrgeiz der folgenden kritischen Skizze. Nur die Bekanntschaft mit einem liebenswürdigen und begabten neuen Dichter und seiner Dichtung möchte sie vermitteln und das Werk aus dem persönlichen und allgemeinen Geiste, in dem es wurzelt, zu ergründen suchen.

Nun ist ja nicht zu leugnen, daß das Dionysische heute sozusagen in der Luft liegt, und daß die oft zweideutigen und zerschlissenen Dionysos-Masken auf der Straße herumlaufen, zumeist mehr an Cabaret und Pöbel oder an Aschermittwoch und Katzenjammer erinnernd als an schäumende Bacchantik, Leben in Schönheit und Weinlaub im Haar. Doch vielleicht gehört auch der wiedererstandene Dionysos in die Kategorie jener vielen guten Ideen, die unter den Händen einer breiten Mitwelt ranzig und anrüchig geworden sind. Wenn man erst einmal schaudernd selbst erlebt hat, was alles heute mit der Etikette des erlauchten Dämons kokettiert, dann behält man mit verständlichem Mißtrauen von diesem Schlagwort einen gemeinplätzigen und noch schlimmern Klang im Ohr zurück; und es bedarf einer wirklich reinen und ursprünglicheu Menschen- und Künstlerkraft, um dem längst deflorierten Begriff die Jungfräulichkeit zurückzugeben; uns von der Echtheit und Eigenheit des Inhalts, die jenes Wort umschließt, zu überzeugen . . . .

Wilhelm Steiner-Osten, der eine dionysische Märchendichtung in drei Akten „Ganthos und die Menschin" bei Pierson in Dresden hat er-

scheinen lassen, besitzt jedenfalls diese reine und ursprüngliche Kraft, und darum verdient er es, daß man in diesen von der idealen Forderung einer vorläufig noch nicht existierenden Bühne beherrschten Blättern etwas ausführlicher von ihm spricht. Einen Kandidaten mehr für die undankbare Rolle des dramatischen Messias, den heute so viele unklare und brünstige Hoffnungen umwerben, möchte ich nicht in ihm sehen. Und das ist in meinen Augen ein Vorzug: all die schönen und gesinnungstüchtigen Banalitäten von Dekadenz-Überwindung, Heimat- und Höhenkunst, künstlerischem Athletentum, Shakespeare redivivus, wollen hier nicht verfangen. Es ist die rückgratschwache Unbegrenztheit unsres ästhetisch-journalistischen Eklektizismus, die so mit völlig wesensverschiedenen und schlechthin einander ausschließenden Gefühls- und Stilwelten kokettiert. Unsre Aufgabe ist es, nicht wieder einmal die Brücke zur Tradition — zu dem, was inzwischen schon wieder Tradition geworden ist, sich zum Stil kristallisiert hat — brüsk abzubrechen, sondern nur den verworrenen Formen die letzte Rundung, Klarheit, Lebensfähigkeit zu geben. Steiner-Osten wurzelt durchaus in der entwicklungsgeschichtlichen Gesetzmäßigkeit und Dialektik seiner Zeit. Der Triumphzug des Dionysos, wie er mit Nietzsches genialisch funkelndem Erstlingswerk begann, war nur die notwendige Reaktion gegen die Blutleere, die Überkultur, die Instinktschwäche und Illusionslosigkeit einer an Erkenntnis und Gefühlsüberreizung erkrankten Welt. Dionysos mußte kommen, und Nietzsche, Wagner, Böcklin, waren seine Propheten und Wegbereiter.

Mit gleicher Notwendigkeit aber wie Dionysos mußte auch das Stil- und Phantasiekunstwerk kommen. Ja, dieser Gott und diese Kunst gehörten ebenso sehr zusammen, wie der Naturalismus und die moderne Wissenschaft — nicht etwa mit Apollo, seinem großen und ergänzenden Brudergott, sondern mit dem leibhaftigen Un- und Antidionysos zusammengehörte: da doch beide gerade das Erlöschen der zeugerischen Leidenschaften, die Entmannung der Persönlichkeit, die brutale Herrschaft des Objekts bedeuteten. Nicht als ob das reine Stil-Kunstwerk ein schlechthin höchstes und endgültiges Ziel wäre: aber eine unentbehrliche, höchst wichtige und reizvolle Etappe ist es allerdings. Auch Steiner-Ostens Dichtung ist in eine Sphäre der Stilisierung gehoben, die von der Wirklichkeit nur noch die formbildenden Elemente borgt, dann aber sich freigestaltend von ihr löst. Bei aller Modernität des Grundgefühls liegt doch um sein Werk eine Atmosphäre von Zeitlosigkeit, der menschheitlichen Typik, und die beiden Seiten unsrer tiergöttlichen Existenz, der Orgiasmus der Sinne und die Ekstase der Seele, treten hier in den uralten polaren Gegensatz. Das ist in ein starkes und ganz unwirkliches dichterisches Gesamtbild mit Einzelzügen voll Anmut und Bedeutung eingefangen. Der Dichter führt in eine Märchenwelt, über deren reale Grundlagen man nicht rechten darf. Wie die alten heidnischen Gottheiten

in der Volksphantasie noch lange als unheimliche Naturgeister und Dämonen weiterlebten, so ist hier Dionysos und sein Gefolge im Helldunkel wüster Mysterien hart neben die mildbestrahlte Welt des Christentums gestellt. Größere und Kleinere sind unserm Dichter darin vorangegangen: neben Böcklins Genius etwa Paul Heyse, der den letzten Centauren in eine verchristlichte, entsinnlichte und ernüchterte Welt treten ließ. Steiner-Osten zeigt uns in Szenen von stark lyrisch-balladenhafter Stimmung das Zusammenstoßen der beiden Reiche. All die ewigen Widersprüche, Gefühlsspannungen, Süßigkeiten, Entzückungen, Zerrüttungen, Farcen und Tragödien, zu denen der geschlechtliche Dualismus den tierentsprossenen kleinen Gott der Erde treibt, werden in dem sehnsüchtigen Ineinanderfluten und der polaren Abstoßung und Scheidung der Gegensätze offenbar. Ganthos, der wildeste Satyr, sehnt sich aus Pornes mänadischen Umarmungen in das Land der Reinheit, der Seele, der gläubigen Inbrunst; Anthylla, die Christin, hat mit ihrem Madonnengesicht seine kranke Sinnlichkeit zu schwärmender Ideal-Anbetung entzündet; doch ihre Reinheit schmilzt, wie einst Semeles in den Armen ihres Zeus, in der elementaren Umarmung der Strahlenmajestät des Dionysos. Bacchantik uud Seele müssen sich ewig suchen und meiden. Es liegt Sinn und poetische Tiefe darin, daß gerade Pornes listige Rache und Pans Lockruf dem sinnlich-übersinnlichen Freier sein hitzig umschwärmtes Liebchen verderben und Dionysos in die Arme führen: die gesunde Brutalität der komischen Natur, ihre Größe und ihre Tragik, hat sich hier zu Pornes und Pans Gestalten verdichtet.

Alles dies ist in drei kurzen Akten straff zusammengefaßt und wirkt mehr wie eine ausgestaltete und dialogisierte Ballade mit starken dramatischen Hebungen und Accenten als wie ein Drama. Doch hat man den Eindruck, daß aus diesem knappen Gefüge ein Dichter, vermutlich auch ein Dramatiker, zu uns spricht. Dieses Werk ist mehr noch Versprechung als Erfüllung. Auch der Stil des Dichters ist noch gewisser Wandlungen fähig und bedürftig. Noch ist in ihm zu viel Mühe sichtbar; noch muß er es verlernen, zu „schwitzen“, und sich die tänzerische Leichtigkeit erobern. Neben Wendungen von glücklicher Eigenprägung („Gäas Leib in Frühlingsschwangerschaft“) stehen noch zu viel Papierblumen. Insbesondere die Sprache der Naivität in Anthyllas Munde ist nicht recht geglückt. Aber man glaubt dem Dichter freilich das Christliche immer noch mehr als das Dionysische! Den Nebenfiguren, die, wie Pans greisenhaftes Geckentum, noch zum Teil im Silhuettenhaften stecken bleiben, wird der gereifte Dichter sicher ein schärferes Profil zu geben wissen; im Silen, dem cynisch-phlegmatischen, allverstehenden, weinfrohen Philosophen dieser Mythenwelt ist ihm schon jetzt eine reizende Figur gelungen.

Diese Dichtung ist bisher nur einmal vor geladenem Kreise von dem Oberregisseur des dresdner Hoftheaters, Ernst Lewinger, vorgelesen worden,

dagegen noch nicht zur Aufführung gelangt. Wie es heißt, wegen erotischer Bedenklichkeiten. Eine keuschere Dichtung habe ich selten gelesen. Bedarfs eines Kommentars? Und der Idealdirektor will bekanntlich noch gefunden werden, der an das Talent auch außerhalb des geschlossenen Kreises seiner mit mehr oder minder Recht berühmten Hausdichter glaubt. Die Wege des Theaters sind eben auf unabsehbare Zeit nicht diejenigen der Kunst. Kurt Walter Goldschmidt.

Ballade.

(Brahms, zweite Rhapsodie.)

Laß du die Eichen brausen und knarren . . .
In den schiefen Regen hinab und hinein
Renne, mein Rappe — o Selige, o Narren!
Hörst du: Verfolger hinter uns schrein.

Jetzt fahren sie auf, jetzt finden sie ihn
In blutiger Lache schwimmend,
Im weißen Busen der Dolch — von Rubin
Und grünlichen Erzen glimmend.

Jetzt schreien sie auf. Jetzt heulen sie: Mord!
Herr der Wolken, gib, daß dem Täter
Die verfluchte frevelnde Rechte verdorrt,
Er sühne den Zwist der Väter.

Jetzt sitzen sie auf. Durch die Wälder zu Tal!
Ich will nicht sterben — von ihnen
Im blühenden Fleische den kalten Stahl
Mit dem Griff von roten Rubinen.

Ich will nicht sterben —
Und solltst du die Sporen mir purpurn färben . . .

Laß du die Eichen brausen und splittern,
Morschende Brücke hinter uns krache!
Küsse dies selige schäumende Zittern,
Lachender Mund — und ich habe die Rache
Doch — ! E. Kalser.

Ein Feiertag.

Wem von uns Kritikern gelegentlich die Gnade wird, von einem Theaterdirektor in ein längeres Gespräch gezogen zu werden, der wird aus diesem Gespräch nicht hervorgehen, ohne unter vielen andern Vorwürfen den einen eindringlichsten Vorwurf gehört zu haben: „Wenn wir einen bekannten Autor spielen, einen, der in seiner Kunst und in des Publikums, nicht in Eurer Gunst gefestigt ist, dann tadelt Ihr uns, daß wir keinen neuen Namen, kein andres Gesicht bringen, daß wir nichts wagen; wagen wir etwas, dann legt Ihr an unsern unfertigen jungen Schützling den Maßstab des reifen Dichters, den falschesten Maßstab, und macht uns und ihn kopfscheu; was sollen wir also tun?" Es ist wirklich die ewige Klage und Frage unsrer Theaterdirektoren. Nur mit Brahm könnte man Jahrzehnte verkehren, ohne sie zu vernehmen. Er hatte an einem Wendepunkt die Wahl, für den Rest seines Lebens wegen seines Konservatismus oder wegen seiner unglücklichen Hand gescholten zu werden, und hat den Konservatismus gewählt. Sudermanns „Stein unter Steinen", Ibsens „Wildente", Schnitzlers „Zwischenspiel", Hauptmanns „Hannele" — Hauptmanns „Pippatanz", Schnitzlers „Ruf des Lebens", hoffentlich Ibsens „John Gabriel Borkman" und hoffentlich nicht Sudermanns „Blumenboot". Denn darin haben sich, wenn nicht alles trügt, unsre Theaterverhältnisse gebessert: Der Name des Autors allein macht es nicht mehr. Ebenso vergeblich wie Sudermann seine jüngste Spottgeburt sucht Halbe seine „Insel der Seligen", Philippi seinen „Helfer", Beyerlein seinen „Großknecht", Hirschfeld seinen „Spätfrühling", Wildenbruch seine „Lieder des Euripides" in Berlin unterzubringen. Wartet nur, balde wird Hermann Nissen uns zurückekehren und Euch huldvoll in die Gesellschaft der Gustav Davis und Friedrich G. Triesch, der lange und schmerzlich Entbehrten, aufnehmen. Bis dahin aber möchten wir noch öfter die Frage zu beantworten haben, was die Theaterdirektoren also tun sollen.

Meine Antwort lautet ebenso offen wie bescheiden: Lest die „Schaubühne" nicht nur zu Euerm Vergnügen! Meine Mitarbeiter und ich, wir schreiben nicht, Euch zu gefallen, Ihr sollt was lernen! In den ersten dreizehn Nummern sind Euch mindestens drei mal dreizehn Dramen genannt, erklärt und empfohlen worden,

aus denen Ihr ein künstlerisch wertvolles, in jeder Hinsicht abwechslungsreiches Repertoire für drei Spieljahre herstellen könntet. Den Namen Fellinger habe ich nicht darunter gefunden. Es fällt mir nicht ein, den neuen Mann mit dem falschen Maßstab zu messen und für zu klein zu erklären. Aber das wird man doch wohl sagen dürfen: es genügt nicht, die Autoren zu verschmähen, die nicht mehr fühlen, was sie schreiben; es genügt nicht, sie zu gunsten derer zu verschmähen, die nur schreiben, was sie fühlen, wenn das nicht zugleich solche sind, die auch uns fühlen machen, was sie fühlen.

Es ist die Tragik Richard Fellingers und seines Helden Franz Xaver Dollereder, daß ihr Rausch unfruchtbar ist. Oder sollte er nicht gleich unfruchtbar sein? Ist es wirklich ein großer Unterschied, ob einer, wie der Dichter Dollereder, niemals aufgeführt wird, oder ob er, der Dichter Fellinger, am Tage nach der Aufführung lesen muß, daß er eigentlich das Schicksal Dollereders verdient habe? Fellinger wollte beweisen, daß das heilige Feuer, das in schöpferischen Naturen erhabene Kunstwerke schaffe, in impotenten Naturen nicht weniger heiß, nur weniger heilig, weniger fruchtbar glühe. Das haben wir gewußt, was an sich kein Fehler wäre. Es müßte bloß auf eine neue Art gesagt werden, und das ist hier leider nicht geschehen. Fellinger will einen „Rafael ohne Arme" malen. Das ist möglich. Nicht möglich aber ist es, einen „Rafael ohne Arme" ohne Arme zu malen.

Der dritte „Rafael ohne Arme" wäre der Kritiker, der mit diesen Behauptungen seine Kritik geleistet, ein Drama und einen Dramatiker abgetan zu haben glaubte. Daß ich vor Fellingers „Feiertag" nichts gefühlt habe, werde ich niemals beweisen können. Aber warum ich meiner Vermutung nach nichts gefühlt habe, werde ich immerhin begründen müssen.

Fellinger will unser lächelndes Mitleid für einen Mann ansprechen, der fünfundzwanzig Jahre lang an jedem Abend den Dienst Merkurs mit dem Dienst Apollos vertauscht hat, der nach Ablauf dieser fünfundzwanzig Jahre die Entdeckung macht, daß sein dichterisches Lebenswerk verpfuscht und sein menschliches Leben ungelebt sei, über den bei dieser Entdeckung eine schmerzliche Resignation und eine tiefe Demut kommt, und der sich dann doch wieder an den Schreibtisch setzt, um dieses größte, dieses erste eigentliche Erlebnis zu dramatisieren. Das ist ja wirklich etwas zum Lachen und zum Weinen. Die unüberbrückbare

Kluft zwischen dem künstlerischen Ehrgeiz und den künstlerischen Mitteln; der unbesiegbare Drang eines armen Menschenkindes, sich seinen Alltag zu vergolden; die unverwüstliche Kraft einer Lebenslüge; die unerschütterliche Liebe einer Familie zu ihrem Ernährer: wie drollig und wie rührend wäre dies alles, wenn es im Drama nicht viel weniger auf Tatsachen, Zustände, Begebenheiten, Handlungen ankäme als auf die Beweggründe und die Gemütsbeschaffenheit der handelnden und leidenden Menschen. Und davon erfahre ich zu wenig. Diese Menschen, richtiger: dieser Dollereder lebt sich nicht vor mir aus, sondern es wird über das verfügt, was in ihm vorgehen soll. Warum kommt er erst bei seinem Jubiläum zu einer Einsicht, die ihm jeder Tag hätte bringen können? Weil solch eine wehmütige Einsicht einen wirksamen und bewährten Kontrast zum Jubel der Mitbürger bildet. Immerhin, ich will dem Dichter, wenn ers verlangt, seine Voraussetzung zugeben; viel schlimmer ist: ich glaube überhaupt nicht, daß dieser Dollereder jemals zu einer Einsicht gelangt; daß er die Kämpfe und Krämpfe des Dilettanten oder des Halbtalents verspürt; daß er irgend einer Bewegung fähig ist. Er lebt ja garnicht, er soll nur mit aller Gewalt lebendig geredet werden. Am allerschlimmsten aber wird es, wenn er selber zu reden anfängt. Er sagt Dinge, etwa über das Allesverstehen, die für ihn neu, für uns qualvoll selbstverständlich sind. Das sei kein Einwand? Das charakterisiere den Mann? Ein Bankier bei Blumenthal lasse funkelnagelneue Witze los und sei eine Mumie; ein Bankier bei Wolzogen mache, wie die meisten Bankiers, die vorsintflutlichsten Börsenwitze und sei eben darum ein lebendiger Mensch. Ganz richtig. Nur daß ein Bankier bei Fellinger gleichfalls die vorsintflutlichsten Börsenwitze machen könnte und doch niemals ein lebendiger Mensch würde. Der Autor des ‚Feiertags' kann nicht gestalten, er kann bloß reden und reden lassen. Er läßt gerade das reden, was er im dichterischen Bilde darstellen wollte und sollte. Es ist unzweifelhaft, daß ihm das, was er reden läßt, aus innerstem Herzen kommt; aber für einen Dramatiker scheint mir dies Lob zu schwach.

. . . Im Kleinen Theater spielte den Dichter Dollereder Herr Thaller. Wer diesen Schauspieler als Bummler und Bauer schätzt, wird ihn als Bürger wenigstens ertragen; wer ihn schon dort schwer erträglich findet, wird hier wahre Qualen erdulden.

Darsteller moderner Kultur.

In jeder Kunst kann man zwei Arten von Schaffenden unterscheiden: Schöpfer von zeitloser und Schöpfer von historischer Größe. Künstler, die aus der Flucht der Zeit die ewigen Grundkräfte des Seins, das nach menschlichem Maßstab unwandelbare Leben in Kunstwerke von fast geschichtsloser Reinheit bannten; und Künstler, die dem besonderen, bedingten Leben ihrer Epoche einen so intensiven Ausdruck fanden, daß sie die Tiefe der Urnatur, die da das Thema ist zu allen Variationen der Geschichte, wieder berührten und so ein Ewiges formten. Das ist natürlich kein Wertunterschied und auch kein absoluter Artunterschied, eher ein Unterschied des Weges und — hinsichtlich der Mischung der Kräfte im Künstler — ein Unterschied des Grades. Schließlich sind ja die Elemente der Entstehungsepoche auch unschwer aufzuzeigen im Werke eines Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, nur daß sie nicht entfernt so fest mit dem Wesentlichen dieser Schöpfungen verbunden sind wie etwa bei dem Trecentisten Dante, dem Barockmenschen Rubens, dem Rokokokünstler Haydn.

Dieser selbe Gradunterschied im Übergewicht historischer oder relativ zeitloser Lebenselemente findet sich aber auch innerhalb der Schauspielkunst. Dies Selbstverständliche muß noch gesagt werden, so lange das Gros der Ästheten sich nicht entwöhnt hat, die Körperkunst des Schauspielers mit einem andern Maße zu messen als die des Dichters oder Malers — weil man das entscheidende Element schöpferischer Selbstdarstellung über den blos nachahmerischen, reproduktiven Bestandteilen dieser Kunst übersieht.

Freilich hat diese körperverhaftete Kunst, wenn auch eine Entwicklung, so doch keine „Geschichte", und man muß die Beispiele deshalb der Gegenwart entnehmen. Die bietet sie aber auch in ausreichendem Maße. Das Wesen des Schauspielkünstlers Josef Kainz etwa habe ich in einer Schrift „Was ist uns Kainz?" zu ergründen versucht. Was ich zeigen wollte, war, daß er als Mensch des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts Dinge zum Ausdruck bringt, die gerade uns, seinen Zeitgenossen, ganz besonders auf der Seele liegen. Wollte man nun aber eine Würdigung Adalbert Matkowskys (aus meiner ihm gewidmeten Schrift fand der Leser in der vorigen Nummer der „Schaubühne" eine Probe) ebenso formulieren, so beginge man einen Unsinn. Die Frage „Was ist uns Matkowsky?" hieße nichts andres als: „Was ist der Mensch dem Menschen?" Denn das, wodurch der große Schauspieler Matkowsky uns ergreift, ist nichts, was den Menschen von 1900 in uns besonders anginge, nichts, was nicht die Menschen aller Zeiten mit gleicher Macht ergriffen hätte — es ist das Geschichtslose der Natur, das Ewig-Menschliche. Die Würdigung solches überzeitlichen Künstlers fällt unsrer eiteln,

historisch überbildeten, augenblickssüchtigeu Zeit besonders schwer. Indessen auch Menschendarstellern der andern Art, Darstellern moderner Kultur ist jene vorher erwähnte Mißkennung der Schauspielkunst zu rechter Würdigung ein Hemmnis. Weil man verkennt, daß schöpferische Schauspielkunst in erster Linie Selbstdarstellung eines bedeutenden Menschen ist, versagt man oft genug noch den originellsten und zeitgeschichtlich merkwürdigsten Schauspielerleistungen jene kulturgeschichtlich soziologische Einordnung, die heute jeder modern erzogene Germanist jedem beliebigen Poetlein zu teil werden läßt. Scheint es in literarischen Dingen nachgrade not, zu betonen, daß es hier nicht blos kulturphilosophische, sondern auch ästhetische Probleme zu lösen gilt — in der Schauspielkunst ist die kulturgeschichtliche Einreihung großer Schöpfungen noch solch eine Seltenheit, daß vielleicht die umgekehrte Betonung die stärkere Förderung richtiger Erkenntnis bedeutet. Wenn es zu zeigen gelänge, daß dieselben großen Kräfte der Gegenwart, die im wirtschaftlichen oder sozialen Leben, in Wissenschaft und Religion, in bildender und dichtender Kunst mächtig sind, auch in den Schöpfungen moderner Schauspielkunst walten, so wäre vielleicht etwas gewonnen für die Anerkennung des ebenbürtig freien und selbständigen Wesens der Schauspielkunst. Und das schiene mir aus mehr als einem Grunde bedeutsamer Gewinn.

Von diesen Erwägungen ausgehend, möchte ich mir aus der Zahl bedeutender zeitgenössischer Menschendarsteller einige solche zu näherer Betrachtung wählen, bei denen es besonders klar zu Tage liegt, daß es vor allem die Ausprägung besonderer Kulturelemente der Gegenwart ist, durch die sie uns, die Kinder der Gegenwart, ergreifen.

I.

Oscar Sauer.

An einem Wintertag, als die Nachmittagssonne mattgolden über den Schnee des Tiergartens glitt, sah ich ihn am Arm einer großen weißhaarigen Frau langsam herankommen. Er ging in einen schweren Pelz gehüllt, ein wenig gebeugt. Die Luft war ganz still und klar, und man hörte den Schnee knirschen. Er sprach nicht, und seine Augen gingen mit einer unsagbar herb lächelnden Melancholie über die toten Sträucher, die ihre kahlen Ruten hart umrissen in das kalte Licht hoben. Mir war, als sähe ich den König eines großen Landes, von schwerer Krankheit bedroht, noch einen Gang durch den Park seines Schlosses tun.

Der Mann war aber der Schauspieler Oscar Sauer. Es war das einzige Mal, daß ich ihn anders als auf der Bühne sah, uud mir ist, als hätte ich ihn nie in einem Rahmen gesehn, der sein innerstes Wesen besser zum Ausdruck brachte.

Denn es war Winter, und eine späte müde Sonne legte letzten königlichen Glanz über die Reinheit der toten Erde.

* * *

Oscar Sauer ist keiner der Namen, die der Theaterruhm durch die Welt posaunt, deren Auftauchen in der Provinz volle Häuser macht. Auch in Berlin, wo er nun schon seit anderthalb Jahrzehnten abwechselnd am Deutschen und am Lessing-Theater wirkt, hat er keinen „Kreis begeisterter Verehrer“ um sich geschart, ist er kein Heros der Theatromanen. Alle Jahre aber geschieht es zwei oder dreimal, daß eine Zahl Empfänglicher — solcher nämlich, die die Kämpfe unsrer Zeit nicht eitel und lüstern mitspielen, sondern zutiefst erleben — das Theater verläßt, in allen Lebenstiefen aufgerüttelt und mit dem Bewußtsein, ein unauslöschliches Bild ihres eigenen Schicksals mit sich fortzutragen, ein Bild, das eine starke Künstlerhand aus dem Stoff einer großen Menschenseele klar gebildet hat. Aus diesem erschütterten Gefühl, diesem tiefen Bewußtsein steigt ein seltsam persönliches Dankgefühl für Oscar Sauer, in dem dieser große Mensch und starke Künstler ungewöhnlich deutlich verwachsen erscheint.

Es ist nicht der harthelle Zug gesunden Lebens, der von Oscar Sauer ausgeht; seine Kunst gestaltet nicht die großen, einfachen Leidenschaften der Menschheit, wie sie in ewig gleicher Art sich entzünden und entladen; nicht im weltenweiten Kreise Shakespearescher Kunst findet seine Menschengestaltung ihre Stoffe. Wo Sauers Kunst am allereigensten und unvergleichbarsten dasteht, da entwächst sie dem enger begrenzten Gebiet einer Lebensstimmung, die im besondern Sinne unsrer Zeit eigen ist, wenn auch der tiefgrabende Künstler von hier aus seinen Schacht in das Ewig-Menschliche zu treiben weiß. Einer der dunkelsten Grundtöne in der Melodie unsrer Zeit ist es, den Sauer zum Schwingen bringt; er gestaltet das Schicksal, dem viele der besten zum Opfer fielen, die das neunzehnte Jahrhundert zu Ende lebten: Er spielt das Schicksal der entthronten Könige, der verhöhnten Heiligen. Den heimatstolzen Patrizier spielt er, den eine wesensfremde, jäh Herr gewordene Macht in den wilden Kampf des Tages hinausschleuderte; den aufklärungsfrohen Gelehrten, der plötzlich der Fülle unentwirrbarer Rätsel hilflos gegenüberstand; den siegesgewissen Volksbeglücker, dem sich die Unmöglichkeit seiner Pläne vernichtend enthüllte. Das Schicksal der plötzlich verarmten Adelsträger einer alten Welt, Wikingerhelden, die Schiffbruch gelitten haben, mit einem Wort: die Menschen des Ibsenschen Zwischenreichs gestaltet Oscar Sauer.

Er spielt nicht den ganzen Ibsen. Wo im Werk dieses Gewaltigen der wilde Lebenswille einer neuen Generation spricht, die mit ihrem heißen Schönheitshunger sich aus allen Bitternissen zum Licht emporarbeiten wird — da ist die adlige Feinheit, die leise Müdigkeit der Sauerschen Kunst nicht wohl am Platz. Für jenen großen Teil des Ibsenschen Lebenswerkes aber, der Klage und Anklage, Melancholie und

Resignation ist, gibt es heute keinen eindringlicheren Vermittler als Oscar Sauer.

Die Mittel dieses Künstlers sind Geberden von so grenzenloser Schlichtheit und Natürlichkeit, daß sie ihn ganz nebenbei befähigen, in allen Bühnenstücken der jungdeutschen Natürlichkeitskunst seine größere Natur einzufügen. Doch eignet diesen Geberden, zumal in den pastoral ausgreifenden Bewegungen der Hände, ein Pathos, das alle Sauerschen Gestalten zu mehr als wirklichen Sinnbildern einer hohen Menschlichkeit stilisiert. Und dazu kommt eine Stimme, durch deren nervös hinhallende Schwingungen man das Sichregen der Seele wahrzunehmen meint, wie durch eine feine gespannte Haut den Pulsschlag warmen Blutes, eine Stimme, die Tiefmenschliches kündet, und über deren Vibrationen doch stets ein Ton schwebt, dessen stolze Feierlichkeit allem Spiel der Affekte entrückt zu sein scheint. Von der tiefzuverwundenden, doch nie zu erniedrigenden Seele eines Adelsmenschen spricht diese Stimme. Aber noch mehr als sie sprechen vom tiefsten Wesen dieses Mannes die Augen, diese unsagbar melancholischen, unsagbar gütigen Augen. In ihnen kann in vornehm gehaltener Frivolität die dämonisch spielende Herrschsucht eines Gerichtsrats Brack blitzen; in ihnen flackert der Wahnsinn Ulrik Brendels empor, der in den Trümmerhaufen seiner Ideale starrt; in ihnen spiegelt sich das feinfühlig tastende Bemühen, die grenzenlose Güte des Doktors Wangel. In diesen Augen irrlichtert die nervöse Schwäche eines Johannes Vockerat und blinkt die lächelnd überlegene Ironie eines Hofmanns. Eines aber bleibt gleichsam als Thema all dieser meisterlich gespielten Variationen fühlbar: das selbstverständlich schlichte Aristokratentum eines Menschen von feiner alter Kultur, der den Pöbel haßt und die Menschen liebt.

Das einfache Negativ solch selbstverständlichen, selbstsicheren Aristokratentums ist die große komische Leistuug, die diesem ernstesten aller Schauspieler gelang. Sauers Amtsvorsteher Wehrhahn im „Biberpelz" ist nur deshalb so erschütternd komisch, weil er in ruhiger Naturtreue mit einem tötlichen Ernst gespielt wird, der erst durch den stechend grellen Kontrast, in dem die intellektuelle Kraft zur Selbstgewißheit dieses Edeln steht, so lächerlich wirkt. An der Grenze des Tragischen steht dieser Amtsvorsteher in seiner fürchterlichen Selbsttäuschung stets. Und diese Grenze überschreitet der Künstler, zum höchsten Gipfel seines Schaffens gelangend, in Ibsens Tragikomödie von der „Wildente" als Gregers Werke. Diese Gestalt wird nach Oscar Sauer nicht mehr neu ausgeprägt werden können; er hat sie zu Ende gespielt wie wohl selten ein Schauspieler eine Poetenschöpfung. Sein bloßes wortloses Auftreten entsiegelt den Sinn des Stücks: dies kahle, faltig eckige Gesicht, aus dessen trostloser Häßlichkeit große graue Augen scheu wie verirrte Vögel umblicken, die tappenden Bewegungen dieses Mannes, der zwei linke Hände zu haben

scheint, das alles schreit uns zu von dem Unheil, zu dem dieser lebensfremde Tor, dieser starrsinnige Träumer sich und andern geboren ist. Und wenn er den Mund auftut, und die Worte widerwillig zögernd herausfallen, als stehle sich mit jedem ein Stück höhnisch gehegten Grames fort — „wenn man das Pech hat, Gregers zu heißen, Gregers und noch Werle dazu, hast Du schon so etwas Häßliches gehört?“ — den Klang dieser Worte werde ich nicht vergessen, und immer werde ich den Schauer fühlen, mit dem mich dieser verblutende Ton durchrieselte — eine Welt voll zerbrochener Güte, zertretener Hoffnung, voll Gram, Ekel und Verzweiflung dehnte sich zwischen diesen Lauten.

Hier hat Oscar Sauer sein Höchstes gegeben. Der Adelsmensch, dessen Ritterlichkeit in dieser neuen Welt Don Quixoterie und fast ein Verbrechen geworden ist, der ein Narr seiner Sehnsucht, ein Opfer seines Glaubens geworden ist, er hat in Ibsen-Sauers „Gregers Werle“ seine größte dichterische und schauspielerische Repräsentation gefunden. Mit seinem reichen Können mag dem Schauspieler Sauer noch die oder die andersartige Gestalt gelingen; das tiefste Wesen seiner großen Menschlichkeit und damit das wahrhaft Eigene und Große seiner Kunst enthüllt diese eine Rolle in nicht zu überbietender Vollständigkeit.

Nur noch einmal faßte ein günstiger Zufall alles das, durch dessen Ausdruck uns Sauers Kunst so wert und bedeutsam ist, mit fast aufdringlicher Epigrammatik in eine Gestalt zusammen. In einem großentworfenen, kleinvollendeten Schwank Maeterlincks hatte Oscar Sauer einen verhöhnten Heiligen zu spielen. Wer gesehen hat, wie dieser „heilige Antonius“ stumm und regungslos dastand und nur mit dem Blick der großen trauriggütigen, göttlichlächelnden Augen den vorlauten Spott zudringlicher Schwätzer bändigte, der hat etwas Großes erlebt. Aber eigentlich nichts Neues, denn Oscar Sauer stellt im Grunde immer einen verhöhnten Heiligen dar. Julius Bab.

Bahrs „Andere“.

Das ist ein Werk der tiefsten Einsamkeit, des Lebens in schweren Gedanken, des heftigen Willens zur Erkenntnis. Es ist kein Brocken Erde mehr im Bau seiner Ideen, kein Flöckchen Willkür oder Alltag; es fällt kein Licht darauf, das unsre menschliche Athmosphäre zerteilt und gebrochen hätte. Die Seele losgerissen vom Körper; Trieb und Gewissen gegeneinander gehetzt, in einem wilden hysterischen Krampf voreinander schaudernd, einander suchend, immer in der Irre, krank am gegenseitigen Betrug: das ist, als der Inhalt unsres Lebens gesetzt, auch der Inhalt des Stücks. Ein Schrei aus der tiefen, hilflosen Einsamkeit, über die

uns Gesetz und Gesellschaft weglügen wollen, nach der starken, geruhigen Einsamkeit, die das Letzte in uns selbst erweckt und uns von allen Lügen und von allen Menschen frei macht; denn keiner kann keinem etwas sein. Zwischen den Menschen ist nur Täuschung und Zwang; der Ungesellige, der Barbar in uns komme zu seinem Recht, zerstöre, erlöse, baun wieder auf — wer weiß, für wen und wie.

Gegen unsre ganze Kultur geht also der Ansturm in diesem letzten Stück von Bahr, und zunächst — bewußt oder unbewußt, aber kaum verkennbar — gegen das Christentum in unsrer Kultur. Eros gegen Christus! — das könnte die Parole sein. Denn in unsrer Sinnlichkeit ist unsre letzte untrügliche Wahrheit aufgehoben. Im erotisch verlangenden Menschen steigt noch immer der alte Barbar herauf und will seinen Willen, selbst um den Preis des Lebens. Er rächt sich für unsre Verachtung, zerreißt die Lügen der Sitte, macht uns zu andern, stürzt die Seele, die sich ihm weigert, in finstere Verwirrung, zertritt sie und löscht sie aus, während der Körper, im Sterben noch selig, seine große Wahrheit bejaht.

Dies wäre also der Widerstreit gewaltiger, gleichwiegender Kräfte dies wären Zwang und Kampf und Schicksal in dieser groß ausgedachten antichristlichen, antisozialen erotischen Tragödie. Es fehlt ihr im Grunde nur eins; aber dieser einzige Mangel hat die Zerstörung in das ganze Werk gerissen. Es fehlt die heilige helle Freude an seiner Welt, die lichte und nahe Vertrautheit mit ihren Bildern, die Liebe, die große ausgleichende Liebe für Mensch und Unmensch, für Gut und Böse; diese unerschütterlich feste, alles umhüllende Grundstimmung, ohne die kein rechtes Drama sein kann, in der das Ganze und das Einzelne bei aller stürmischen Bewegung noch verankert ist, die fehlt hier leider. Von Haß und Zorn und Qual ist alles verzerrt. Gegen den Christen unsrer Kultur ruft uns dieses Stück auf, aber mit einem wahrhaft pfäffischen Fanatismus. Den Barbaren will es, aber es liebt ihn nicht, es segnet ihn nicht, es lächelt ihm nicht zu; noch ärger, es versucht sogar, ihn zu entschuldigen. Das große Glück unsrer Sinnlichkeit preist es als das einzige, die letzte Wahrheit in uns; aber nirgends ist dieses Glück zu sehen, kein Schimmer davon fällt auf das ganze Drama. Ein finsterer Geist der Erbitterung, der nichts als seine Wut mehr kennen will, hat diese Menschen von allem Irdischen losgerissen, ihnen alles rote Blut aus dem Herzen gepreßt und sie zu leeren, leblosen Zeichen in seiner vernichtenden Abrechnung mit der Welt gemacht. Ein Drama, das nichts als Sinnlichkeit will und nichts als Geistigkeit zu geben hat; das den einzigen Weg zur Freude und Gesundung zeigen möchte, aber unter fanatischem Drohen mit Krankheit und Qual; dampfend von neuen Erkenntnissen, glühend von alter ungekühlter Bitternis, viel zu heiß, als daß es seine Form nicht hätte zerschmelzen und verbrennen müssen.

Alles fällt aus dem Gleichgewicht. Die Handlung selbst beginnt nicht bei ihrer Voraussetzung — dem erotischen Glück, das später erst, unterdrückt, zur zerstörenden Hysterie wird — sondern bei dieser Hysterie selbst, bei der unerklärten Qual, in der diese Frau von ihren seelisch sentimentalen Lügen gehalten wird. Und alles Weitere ist dann nur Finsternis und Zerstörung; denn der Barbar, der ihren Körper noch einmal von seiner Sehnsucht erlöst, kommt nicht mehr als Befreier und Erwecker, sondern als der eigentliche Henker des Schicksals. Dann aber wird erkannt, er habe eigentlich doch rechtgehabt, das bischen Glück für sie sei nur von ihm gekommen. Wenn es nur irgend wo zu sehen wäre, dieses bischen Glück.

Und so, weil jedes Erleben, das für sich selbst beweisend spräche, unterdrückt und verheimlicht wird, ist alle seine Wahrheit nur in die Erkenntnisse der Redenden gedrängt. Über die Krankheit des armen Opfers weg gehen die erklärenden Worte der Menschen. Und neben der Handlung hin gehen noch andre erweiternde Erklärungen, die der Dichter über seine Menschen stellen will; die Szene zu Anfang und die Szene am Schluß. Integrierende Teile der dramatischen Idee, aber angeheftete Bruchstücke der dramatischen Form. Jeder macht sich selbst begreiflich, so gut er kann, und der Dichter muß sie alle und ihre Welt dann erst noch einmal begreiflich machen. Weil die große Liebe fehlt, der alles selbstverständlich ist, alles ein leichtes Spiel, mit dem Größten und mit dem Kleinsten.

Aber wenn hier die Form zersprengt, der Inhalt vergeudet worden ist, so konnte das nur deshalb geschehen, weil er zu neu, zu heiß, zu groß war. Das ist noch immer an dem tiefen Beben aller menschlichen Stimmen in diesem Drama zu spüren. Der Irrtum, der dieses Werk zerstört hat, entsprang aus einem übermächtigen Gefühl, aus schweren und weiten Gedanken. Der künstlerische Bau ist ohne Regel, gewaltsam und unsicher; aber die Erkenntnisse, die ihn bauen wollten und nur von ihrer eigenen jähen Heftigkeit gehindert waren, leuchten dennoch einer neuen, weiten Welt in das bleiche Gesicht. Das Drama ist gewiß nicht gut, aber der Plan ist bedeutend und menschlich groß. Unserm Theater kann „Die Andere“ nichts geben; aber auch unsrer Bewunderung für diesen starken, reichen, vielfältigen Geist nichts nehmen.

Bei der Aufführung am Volkstheater wurde das prachtvolle Talent einer jungen Schauspielerin, des Fräulein Ritscher, entdeckt. Und eine zweite Entdeckung gelang: daß nämlich unser Publikum, wenn es nur richtig geleitet und gefördert wird, jetzt schon im unanständigen Radaumachen mit dem Premierenpöbel jeder andern Großstadt wetteifern kann.

Wien. Willi Handl.

Shakespeare-Bearbeitung.

Die Erfolge, die Shakespeare zur Zeit feiert, sind in erster Linie Regisseur- und Schauspielererfolge. Die Sinnlichkeit, die in diesen unerschöpflichen Phantasieschätzen steckt, mit den Mitteln verfeinerter Bühnentechnik, mit allen Hülfen der Elektrizität und Mechanik auseinanderzufalten, das ist zweifellos eine künstlerische Aufgabe wie nur irgend eine. Es gehört Phantasie, Vernunft und Verstand dazu, die drei Dimensionen der Bühne mit eindrucksmächtiger Lebendigkeit zu erfüllen und die Farbigkeit dieses Lebens ausdrucksvoll zusammenzustimmen.

Aber wie steht es mit der eigentlich dichterischen Seite im Verhältnis zu jener modern gestalteten bildlichen? Das „Textbuch" bewahrt den alten Shakespeare. Nun hat dieser Shakespeare auf dem Theater — ich sage, auf dem Theater; denn den Shakespeare, der seine Welt zu verweilender Betrachtung im stillen Zimmer vor uns aufbaut, gehen diese Erörterungen nicht an — für uns Menschen der Gegenwart doch manche kahle Stellen. Da gibt es Euphuismen und Silbenstechereien und weiterhin allerhand formale Elemente, die dem Poeten aus den Bedürfnissen seiner Zuschauer und seiner Bühne sich ergaben — Dinge, die den nicht einseitig vom Bildeindruck und von den mimischen Ereignissen Gefesselten aus der Stimmung werfen und in kalte Neugierde versetzen. Die künstlerische Gesamtwirkung ist geschädigt.

Also müßte man dem Dichter noch mehr zu Leibe gehen? Für ein historisch und philologisch geschultes Gemüt von untadeliger Geradheit muß es ein Gedanke von ausgesuchter Ruchlosigkeit sein, Shakespeare in den Text pfuschen zu wollen. Daß man dem alten Shakespeare Prunkgewänder anzieht, läßt man allenfalls gelten — ja, es hat bei diesem Fürsten so etwas wie symbolische Berechtigung. Vielleicht erklärt man gar, daß es die Wirkung steigere. Indessen, man kann historisch-philologisch geschult und ein vortrefflicher Mensch, und dennoch ein Kunstbarbar sein. Und das drückt sich eben in der zwiefachen Bewertung des Bühnenkleides und des Textbuches aus. Man zieht einen imaginären Trennungsstrich zwischen dem künstlerischen und dem literarischen Teil des dargestellten Werkes und hat an jedem seine besondere Freude. Furchbar literarisch, wie man ist, ist man mit allem höchlich zufrieden.

Die historisch-philologische Schulung ist bekanntlich bis fast in die Gegenwart dermaßen Gemeingut und Lebensluft der Bildung gewesen, daß alle Shakespeare-Dramaturgen bewußt oder unbewußt noch immer dieser kulturellen Verfassung Rechnung getragen haben. Mit vorsichtigen Fingern haben sie Shakespeares Dramen für die Aufführung zurechtgestellt, an Kleinigkeiten geschnitzelt, durch Striche und Umstellungen das Werk den Mitteln ihrer Bühne dienstbar gemacht. Belanglose Arbeit für den Augenblick, die mit dem Augenblick auch wieder unterging, vielleicht mit

dem Anrecht auf ein Plätzchen in der Bühnengeschichte Shakespeares.

Aber sollte dramaturgische Arbeit großen Stils an Shakespeare ein unmöglicher und verwerflicher Gedanke sein? Was zwingt uns, unsre künstlerischen Genüsse historisch zu schwärzen oder abzublenden? Pietät? Bemäntelt dies Wort wohl gar eine innere Unsicherheit, die Scheu, stark und frei aus sich selbst herauszuleben, den geliebten Gegenstand mit tugendloser Liebe zu umfassen? Nichts hindert ja, zu historischem Genießen immer wieder sich zurückzuwenden.

Daher scheint es denn auch nicht bedenklich, einem freien dramaturgischen Schalten mit vorhandenem Material das Wort zu reden. Das Wort Dramaturgie schließt seiner Bedeutung nach mehr ein als bloße Retoucheurbeflissenheit. Es fordert zu künstlerischem Ehrgeiz heraus, der sich nicht begnügt auf die Worte des Meisters zu schwören. Wenn also von dramaturgischer Arbeit großen Stils die Rede sein darf, so müßte es sich für den idealen, produktiven Dramaturgen darum handeln, das gegebene Material: den Schauplatz, die Aktion, die Charaktere in seiner Phantasie lebendig zu machen und sie in einem künstlerischen Bau von eigener Prägung einzurichten. Oder besser: Das Material wird eingeschmolzen in der Phantasie dieses Dramaturgen, um in neuem Glanz und für die Gegenwart gesteigerter Ausdrucksfähigkeit von der Bühne herab zu entzücken.

Gewiß, das bedeutet eine Einengung des freien künstlerischen Schaffens und erfordert eine große Fähigkeit, das Gleichgewicht zu halten zwischen Selbstverleugnung und Selbstbehauptung. Und gewiß ist auch, daß eine sieghafte künstlerische Intelligenz dazu erforderlich ist. Doch die Einengung ist kaum größer als beim Architekten, dem die Baufläche, der Zweck des Gebäudes und sonst noch allerhand Gesichtspunkte gegeben sind. Auch er muß diese Daten in seine Phantasie einschmelzen und sie in seinem Kunstwerk erstehen lassen.

Die angedeutete Dramaturgenaufgabe ist eine Dichteraufgabe. Aber wo sind die Dramatiker, die nicht etwa nur heimlich, sondern offen vor aller Welt mit Shakespeares Kohlen heizen möchten, die weise und entsagungsvoll die Unsterblichkeit des Briten in solchen Seelenwanderungen dartun würden? Wo sind sie, die aus rein künstlerischem Formtrieb jene Einengung auf sich nehmen wollten? Im Gegenteil, immer neue Stoffmassen schleppen die Dramatiker in heißem Bemühen für das hungrige Volk zusammen.

Und dann — vergessen wir es nicht — es sind auch in der Tat recht gefahrvolle Verwegenheiten, zu denen hier verführt wird. Wir Leute, die den neuen Shakespeare wieder einschätzen, auf deutsch: rezensieren werden, stehen mit gespitzter Feder immer bereit, jedem unzulänglichen Versuch eines Kühnen ein Ende mit Schrecken zu bereiten.

Dr. Theodor Poppe.

Zur „Komischen Oper“.

So hoch, wie die Presse die Eröffnungsvorstellung der „Komischen Oper“ gelobt hat, so tief hat sie die zweite Tat dieses Instituts verdammt. Über „Hoffmanns Erzählungen“ aber waltete ein kleiner Unstern. Im Übereifer hatte ein berliner Blatt angekündigt, die ersten acht Vorstellungen seien ausverkauft. Diese Meldung rächte sich dadurch, daß die Vorstellungen ziemlich leer blieben. Und Massenets „Gaukler“ fand eine so allgemeine Ablehnung, daß nun schon Repertoire- und andere Sorgen vorhanden sind und die überfrühen Lober überfrühe Skeptiker werden.

Denn das Lob war wirklich übertrieben. Ganz verdient hatten es nur Chor und Ausstattung. Die Disziplin des Chors und die Beweglichkeit im Spiel erinnerten an Glanzleistungen der schweriner Oper oder an große italienische Stagiones. Und mit Freuden wurde die in Reinhardts künstlerischen und nicht in opernhaften Bahnen wandelnde Regie begrüßt. Die Mängel der Aufführung wurden — mit Recht — verschwiegen, weil allen daran lag, dem jungen Unternehmen die Wege zu ebnen. Da allen aber der kleine Fauxpas der Aufführung des „Gauklers“ genügte, sich von diesem Prinzip abzuwenden, so können jetzt auch noch mehr Mängel festgestellt werden.

Das Orchester klingt sehr flau. Es spielt viel reiner als das des Theaters des Westens, aber es hat denselben harten Klang der Streicher. Ich glaube nicht, daß das am Bau des Hauses liegt und bitte Herrn Direktor Gregor sehr, es einmal mit andern Instrumenten zu versuchen. Es werden jetzt in Deutschland recht gute Geigen und Celli gebaut, die man ihm gewiß leihweise überlassen wird. Die Musiker werden sie gern ausprobieren, und es werden genug Herren von der Hochschule bereit sein, den Aufführungen beizuwohnen, um die Entscheidung zu treffen. Der Klang der Celli ist nicht schön und beeinträchtigt die Klangfarbe des Orchesters in ihrer Wirkung. Man muß bedenken, daß unsre königliches Opernorchester vielfach Instrumente besitzt, die einige hundert Jahre alt sind, und die teilweise noch aus der Sammlung des musikkundigsten Hohenzollern, des Prinzen Louis Ferdinand, stammen, und daß die bemittelteren Musiker dort ihre eigenen teuern Instrumente spielen.

Voll befriedigen konnten auch die Solisten am Eröffnungsabend der komischen Oper nicht. Die idealen Kräfte für dieses Unternehmen wären etwa Naval und die Farrar gewesen; für beide ist unsre königliche Oper zu groß und unakustisch, wenngleich die Stimme der Farrar noch immer im Wachsen begriffen ist. Aber diese Trauben hingen Herrn Gregor zu hoch, und er mußte froh sein, Bertram zu bekommen, der ja denn auch in der Eröffnungsvorstellung die übrigen nicht nur körperlich beträchtlich überragte.

Die Aufgabe des Herrn Gregor ist im ganzen derjenigen nicht unähnlich, vor die sich Reinhardt 1903 bei Übernahme des Neuen Theaters gestellt sah. Dort handelte es sich, wie hier wieder, darum, neue billige Kräfte aufzufinden, vielleicht in der Provinz, vielleicht in der Reichshauptstadt Verkannte. Das Damenquartett, über das Reinhardt jetzt verfügt, hätte sich damals jeder andre berliner Theaterdirektor sichern können. Reinhardts Verdienst war es „the right man for the right place" zu erkennen. Ich verfolge Herrn Gregors Wirksamkeit seit 1896; damals leitete er das görlitzer Stadttheater und zeigte wirklich Spürsinn. Er ließ 1896 den jungen Kayßler alle Helden und Liebhaber spielen, und mit Kayßler ist Herrn Gregor die Stütze des Kleinen Theaters, Herr Dr. Hans Oberländer, zu Dank verpflichtet, der in Görlitz seine ersten Regieversuche unternehmen durfte und an Herrn Gregor seinen Leiter fand. Sänger zu entdecken ist allerdings noch schwieriger als Schauspieler zu finden, aber es muß doch möglich sein, in dem großen „musikalischen Deutschland" junge musikalische Talente mit Stimmen zu finden. Liefern denn unsre Gesangsmeisterinnen und Meister wie Etelka Gerster, Herzog, Niklas-Kempner, Fräulein von Facius, Meschaert, Zur Mühlen, gar keine entwicklungsfähigen Bühnenkräfte?

Und noch eine Lehre kann Herr Gregor von Reinhardt annehmen. Wie lange hat Reinhardt neue Werke vor leeren Bänken spielen müssen, bis ihm „Minna von Barnhelm", „Kabale und Liebe" und der „Sommernachtstraum" die verdienten goldenen Lorbeeren brachten! Ich weiß, daß man erwidern wird, gerade von Herrn Gregor erwarte man ja neue Opern, weil das Repertoire unsres königlichen Opernhauses stagniert. Ich bitte: Wir hatten eine Interregnumszeit zwischen Hochberg und Hülsen, in der Strauß und Muck um die Wette an der Einstudierung neuer Opern arbeiteten. Und das Resultat? Alle neue Opern, von der Kritik mehr oder weniger freundlich behandelt, wurden vom Publikum abgelehnt. Alle Novitäten der letzten Jahre — Kain, Abreise, Pfeifertag, Feuersnot, Rübezahl, Bohème, Louise — vergessen, vergessen!! Trotz aller Riesenmühe und trotz den teilweise sehr guten Aufführungen. Ja, selbst Puccinis „Bohème", die von Neapel bis London volle Häuser erzielt, ging bei uns wirkungslos vorüber. Man erzählt, daß sich einer der italienischen Verlegerkönige, Sonzogno oder Ricordi, für das neue Opernunternehmen in Berlin interessiere. Nun, ich habe fast jeden Abend der mit ungeheuern Unkosten verbundenen Sonzogno-Stagione in Paris miterlebt und stehe nicht an, zu behaupten, daß Giordano einer der bedeutendsten lebenden Opernkomponisten ist. Aber selbst in Paris konnten ohne Caruso und die blendend schöne Cavalieri weder „Fedora" noch „André Chénier", weder „Siberia" noch Cilèas „Adriana Lecouvreur" die Häuser füllen. Und doch waren es Aufführungen von Glanz und Macht, wie sie an jeder Oper, die mit eigenen Mitteln zu rechnen hat, beinahe

unmöglich sind. Oder glaubt Herr Gregor mit der traurigen „Cabrera", die ohne die Bellincioni nicht denkbar ist, hier einen Eindruck zu machen?

Ich glaube, er kann sich und uns in ganz andrer Weise dienlich sein. Zuerst müßte er einen Dirigenten finden: Herr Oscar Fried ist trotz allen rauschenden Erfolgen, berechtigten Erfolgen, wie sie seit dem jungen Weingartner kein Dirigent mehr in Berlin gehabt hat, stellungslos. Vielleicht nimmt er für einige Jahre eine Opernstellung an. Man lasse ihm nur die nötige Freiheit. Dann junge, lenkbare Kräfte, eine Regie, wie sie in „Hoffmanns Erzählungen" zu spüren war, und damit — Mozart! Der „Don Juan" mit Bertram! Die „Hochzeit des Figaro", in der Art, wie sie Levi in München aufgeführt hat! Wer die münchener Aufführung nicht kennt, wird nicht verstehen, worauf der Unterschied gegen die Aufführungen des berliner Königlichen Opernhauses beruht, und mit armen Worten erklären läßt es sich nicht. Das kann Herrn Gregors „Sommernachtstraum" werden. Aber das Gebiet ist viel größer: Donizetti, Auber, Délibes (mit Vorsicht), Marschner, Halévy, Smetana, Tschaikowsky, Verdi (Sforza del destino, Falstaff). Dann Ernsteres, und was uns allen am Herzen liegt und einen größern Erfolg verspricht als moderne italienische Opernliteratur: Gluck. Hier wird es vielleicht nötig sein, im Anfang mit Gästen zu arbeiten. „Alceste" hat mit der Litvinne in Paris berauscht. Warum nicht bei uns? Und die Metzger oder die Huhn werden dem Publikum und dem Direktor zu Dank den Orpheus singen.

Hat so Herr Gregor sich eine Basis geschaffen und ein Repertoire gebildet, dann kann er es auch riskieren, daß ihm neue Opern abgelehnt werden.

Georg Caspari.

Der gute Kadi.

Ein Schwank aus der Herzegowina.*)

Nacherzählt von Roda Roda.

Ein junger Mann, seines Zeichens Kleinkrämer, hatte eben seinen Laden in der Stadt eröffnet, da entdeckte ihn ein alter Gläubiger und verlangte hundert Groschen zurück, die ihm der Krämer seit vielen Jahren schuldig war. Wenn er sie nicht sogleich bekäme, würde er den Schuldner in den Kerker werfen lassen.

---

*) Der folgende kleine Schwank wird vielleicht unsre Shakespeareforscher interessieren, weil er das Shylock-Motiv in eigentümlicher Weise verwertet. Er ist einer Sammlung alter Volksgeschichten des Joanikije Pamutschina, erster Band, entnommen. — Unter Rechtgläubigen sind griechisch-orientalische Christen zu verstehen.

Nun hatte der arme Krämer aber kein Bargeld im Hause. Er schloß seinen Laden und lief bei allen rechtgläubigen Kaufleuten der Nachbarschaft umher, bat und beschwor sie, sie möchten ihm hundert Groschen vorschießen, bot ihnen die Patenschaft und sein Wort an, daß er alles bei Heller und Pfennig ehrlich wiederzahlen würde — man möge ihn nur um Gottes willen aus der Verlegenheit befreien. Aber niemand fand sich dazu bereit.

Da, als er seinen vergeblichen Rundgang beendet hatte, kam er bedrückt und kummervoll an dem Laden eines Spaniolen vorbei. „Du suchst Geld?“ sprach der Spaniole, „und deine rechtgläubigen Brüder haben dir nichts borgen wollen? Gut, ich will dir hundert Groschen geben — unter der Bedingung, daß du mir sie heute Abend, ehe ich meinen Laden schließe, wiederbringst. Zahlst du mir sie aber nicht rechtzeitig, dann mußt du dulden, daß ich dir ein Pfund Fleisch aus deinem Körper schneide.“

Der junge Krämer war einverstanden, dankte dem Spaniolen sehr, nahm die hundert Groschen und bezahlte seinen Gläubiger. Sogleich machte er sich wieder auf, um noch vor Abend die hundert Groschen des Spaniolen zusammenzubringen. Diesmal konnte er, da die Zeit nicht so drängte, in einen fernen Stadtteil zu Bekannten gehen, und es gelang ihm wirklich, die Summe aufzutreiben.

Lange vor der Dämmerung traf er am Laden des Spaniolen ein. Da sah er zu seinem Schrecken, daß der listige Wucherer seine Türe ungewöhnlich früh geschlossen und sich irgendwo verborgen hatte, um das Geld nicht nehmen zu müssen und den armen Krämer mißhandeln zu können.

Als der Krämer lange genug nach dem Spaniolen ausgeblickt und ihn nirgends gefunden hatte, ging er doppelt kummervoll nach Hause, verbrachte eine schreckliche Nacht und wartete ungeduldig auf den Morgen, immer noch in der Hoffnung, daß der Spaniole von seinem drohenden Rechte keinen Gebrauch machen und die hundert Groschen annehmen werde.

Früh am Tage also trug er den Betrag zum Wucherer.

„Zu spät, mein Lieber“, rief der Grausame, „du hättest mir gestern vor Ladenschluß zahlen müssen. Heute hast du ein Pfund Fleisch verwirkt.“

Davon wollte der Krämer nichts hören, denn er sei rechtzeitig dagewesen. So führte ihn der Spaniole denn nach dem Gerichtsgebäude, um den Streit dem Kadi zu unterbreiten.

Unterwegs sahen sie, wie eines Bauers hochbeladener Esel in einer Pfütze strauchelte. Er blieb mit dem Hufe im Schlamm stecken, die Holzladung kam ins Wanken, und der Esel fiel um. Der Bauer bemühte sich, ihn wieder aufzurichten und bat die Leute rings um Hilfe. Aber

niemand mochte zugreifen, alles lachte nur über den Esel, der halb im Wasser lag und jämmerlich schrie, und über den Mann, der sich vergebens bemühte, den Esel hervorzuzerren.

Der Krämer hatte Mitleid mit dem Bauer und wollte den Esel wenigstens soweit aus dem Wasser ziehen, daß man die Gurten des Tragsattels lösen und das Tier von seiner drückenden Last befreien könne. „Pack fest an, Bruder", rief der Bauer, „du am Schweif und ich an den Ohren!" So geschah es — da riß der Krämer unglücklicherweise dem Esel den Schweif aus. Die Leute lachten noch mehr, der Esel schrie vor Schmerz, der Bauer jammerte und beschimpfte seinen Helfer und verlangte von ihm, er solle den Esel auf der Stelle bezahlen.

Da der Krämer nicht zahlen konnte, wollte ihn der Bauer vor den Kadi führen, und da auch schon der Spaniole die gleiche Absicht hatte, schloß sich ihnen der Bauer an.

So schritten sie alle drei durch die enge Straße weiter, als ihnen ein Heuwagen entgegenkam. Der Spaniole und der Bauer wichen nach einer Seite aus, der Krämer nach der andern, und er kam dabei in eine Türnische zu stehen. Er drückte sich an die Türe, um den Wagen vorbei zu lassen, die breite Heuladung preßte ihn noch mehr an, und die Flügel sprangen auf. Nun hatte aber hinter der Türe, von allen ungesehen, eine türkische Frau gestanden; sie wurde umgeworfen, und da sie guter Hoffnung war, gebar sie vor Schreck und durch den heftigen Stoß ein totes Kind. Der Hausvater sprang zornig hervor, beschimpfte und bedrohte den Krämer und fragte ihn, wer er sei und wohin er gehe. Als er erfuhr, daß die drei unterwegs zum Kadi seien, ging er mit ihnen, um auch seine Klage gegen den Krämer vorzubringen.

Sie kamen dem Gerichtsgebäude immer näher. Der arme Krämer dachte über sein Schicksal nach. Sollte er sich ein Pfund Fleisch aus dem Leibe schneiden lassen, dann des Esels wegen ins Gefängnis gehen und endlich noch wegen der Fehlgeburt der Türkin den Tod erleiden? Lieber auf der Stelle sterben. Am Wege stand eine Moschee mit einem hohen schlanken Minarett. Als sie am Tore vorbeikamen, schlüpfte der Krämer hinein und lief so geschwinde, daß ihm keiner folgen konnte, die Wendeltreppe des Turmes hinan. Oben auf der Kanzel, von der aus der Muezzin fünf Mal täglich ans Gebet zu mahnen pflegt — auf dieser Kanzel stand der Krämer einen Herzschlag lang still, schloß die Augen und schwang sich über die Brüstung.

Nun hatten aber gerade am Fuße des Turmes zwei Brüder, vornehme Türken, im Gespräch gesessen und ihre Pfeife geraucht. Dem einen von ihnen fiel der Krämer mit beiden Beinen auf den Hals und brach ihm die Wirbelsäule; er selbst aber blieb unverletzt. Schon ergriffen ihn seine drei Ankläger; der vierte, eben der Bruder des getöteten Würdenträgers, hielt mit. So kamen sie ins Gerichtsgebäude.

Den Krämer ließen sie unter Aufsicht eines Wächters im Vorzimmer stehen, sie selber traten beim Kadi ein und brachten ihre Anliegen vor.

Der Kadi sprach: „Gehet zum Kaffeeofen, trinket jeder eine Schale Kaffee, raucht eine Pfeife und beruhigt euch ein wenig. Indessen werde ich den Schuldigen vernehmen.“

Er ließ den Krämer vorführen. Er maß ihn von Kopf bis zu den Füßen mit strengem Blick und rief: „Du teuflisches Tier, was hast du da angerichtet? Wenn du fünf Köpfe auf den Schultern trügest, und ich ließe dir sie alle fünf absäbeln, wärs noch keine Sühne für all das Unheil. Was denkst du selbst darüber, und wie glaubst du dich entschuldigen zu können?“

„Effendüm“, sprach der Krämer, „was ich getan habe, ist ohne bösen Willen geschehen. Ich habe nichts auf der Welt, als was ich auf dem Leibe trage, und eine Entschuldigung für mich kann nur dein Mitleid finden. Ich bitte dich, Herr, verurteile mich gleich zum Tode, damit ich keine Qualen sonst erdulde, und dann laß meinen Leichnam ins Wasser werfen, damit ich mich nicht mehr unter den Menschen befinde. Das ist alles, was ich zu sagen habe.“

Der Kadi hatte sehr wohl erkannt, daß er einen Unglücklichen und keinen Verbrecher vor sich habe. Er biß sich in den Bart und murmelte: „Mensch, von deinem Tode hat niemand Nutzen. Du schweige und ich will reden.“

Nun rief er den Spaniolen herein und sprach zu ihm: „Was soll ich mit diesem Krämer?“

Der Wucherer erwiderte: „Du sollst mir erlauben, ihm ein Stück Fleisch aus dem Leibe und hundert Groschen aus der Tasche zu nehmen.“

„Gut“, rief der Richter, „das ist ein gerechtes Verlangen, der Schuldige hat sich selbst dazu verurteilt. Nimm ein Messer und schneide ihm ein Pfund Fleisch aus. Aber gib acht, daß es nicht mehr noch weniger wird. Menschenfleisch ist nicht Reis oder Zucker, von denen man hinzutun oder wegnehmen kann, bis das Gewicht stimmt. Wenn du aber nicht aufs Korn genau ein Pfund Fleisch herausschneidest, mußt du sterben.“

Der Spaniole erschrak. „Gott beschütze uns, Herr, ich will nichts von dem Handel mehr wissen.“

„Da du den Ausspruch des Gerichtes nicht befolgen willst, zahle fünftausend Groschen Buße.“ Wohl oder übel mußte der Wucherer nach Hause eilen und fünftausend Groschen holen.

Nun berief der Kadi den Bauer. „Was verlangst du von deinem Schuldner?“

„Herr, du weißt, wie die Sache steht.“

Darauf der Kadi: „Dieser Mann wollte dir helfen und riß dem Esel dabei den Schweif aus. Er hat dir Schaden zugefügt, und es ist recht, daß er ihn wieder gut mache.“

„So ist es, Effendüm“, sprach der Bauer.

„Übergib deinen mißhandelten Esel diesem Rechtgläubigen. Der Esel soll bei ihm bleiben und ihm dienen und sein Futter fressen, bis der ausgerissene Schweif neu gewachsen ist.“

„Effendüm, wo hat man je gehört, daß einem Esel ein Schweif nachgewachsen wäre? Mache mich nicht unglücklich, edler Kadi! Lieber will ich mein Holz auf einem verstümmelten Esel zu Markte führen, als gar keinen haben.“

„Wenn du so sprichst, Bauer, dann mißachtest du den Spruch des Gerichts und sollst fünfzig Groschen Strafe zahlen. Hinweg mit dir!“

Der Bauer verschwand, borgte von einem Kaufmann fünfzig Groschen und versprach, ihm solange Holz zuzuführen, bis die Schuld getilgt wäre. Die Summe aber brachte er dem Kadi.

Nun führte man den Türken vor. Der Kadi ließ sich die Sache noch einmal schildern, setzte seine Brille auf und begann im Gesetzbuch zu blättern. Endlich rief er: „Höre, was das göttliche Gesetzbuch spricht: Geh heim, Türke, und frag deine Frau und andre Frauen im Hause, wie alt nach Monat, Woche und Tag das Kind in ihrem Leibe gewesen; und dann nimm deine Frau an die Hand und bringe sie zu diesem teuflischen Sünder, damit er mit ihr lebe und wiederum ein Kind zeuge. Und wenn dieses Kind nach Monat, Woche und Tag eben so alt geworden wie das totgeborene, dann muß er dir die Frau, wie sie sein wird, zurückgeben, damit dein Schaden getilgt sei.“

„Herr,“ rief der Türke, „du wirst nicht verlangen, daß eines Moslims Weib mit einem Rechtgläubigen gehe. Ich will lieber den Tod als diese Schmach erdulden.“

„Wenn du den Spruch des Gesetzes nicht befolgen willst, so zahle zehntausend Groschen Strafe und hebe dich von hinnen.“

Nun kam der Würdenträger an die Reihe. Er verlangte den Kopf des Mannes, der seinen Bruder umgebracht.

Der Kadi sprach: „Dein Verlangen entspricht dem Gesetze, du sollst über den Kopf des Schuldigen gebieten. Aber höre, was die Vorschrift befiehlt: Auf dieselbe Art, wie dieser Jüngling deinen Bruder getötet, soll er wieder getötet werden. Er wird unten am Turme der Moschee sitzen, du aber springst ihm von der Kanzel des Minaretts herab auf den Hals.“

Davon wollte der vornehme Mann nichts wissen und mußte ebenfalls zehntausend Groschen Strafe zahlen.

Von den Strafgeldern behielt der Kadi zwanzigtausend Groschen für sich, den Rest aber schenkte er dem Krämer und sprach: „So, mein Lieber, mach damit deinen Bart fett, treibe deinen Handel, kauf und feilsche. Aber sieh zu, daß du nie mehr vor meinem Antlitz erscheinest. Denn wenn du mir wieder vier so fette Gänse zutreibst wie heute, werde ich allein mir die Finger ablecken, du aber wirst hungrig bleiben.“

Rundschau.

Bonci und Donizetti. Es gibt Werke, welche lediglich durch ihre entzückenden formalen Tugenden die Bezeichnung „Kunstwerke" verdienen, indem sie durch besagte Tugenden ein höheres ästhetisches Wohlgefallen in uns wachrufen, das, von uns rückstrahlend, dem an und für sich winzigen Gehalt wiederum mehr Bedeutung verleiht. Zu solchen Werken gehört die komische Oper „Don Pasquale" von Donizetti, deren schlanke, klare Form auf das übliche Opern-Beiwerk durch Chöre, Auf- und Umzüge verzichtet und sich nur auf vier Darsteller beschränkt, als die vom Librettisten und Komponisten sehr reich bedachten Träger einer ebenso harmlosen wie drolligen Handlung. Die feine, liebenswürdige Gestalt der Oper fand in dem musikalischen Talent Donizettis eine engverwandte Seele, und es entspann sich ein Liebesbündnis zwischen beiden, das den sonst oberflächlichen Donizetti zu verhältnismäßig sorgfältiger Arbeit antrieb. Zwar ist die Ouverture ein unbedeutendes, nach Schema F gearbeitetes Produkt, allein jede folgende musikalische Nummer ist ein Schritt bergaufwärts, bis man schließlich mit der Serenade im dritten Akt und dem folgenden Notturno (Duett) auf eine ganz ansehnliche Höhe gelangt ist, wo einem die Musik eine milde, weiche Luft schmeichlerisch um den Kopf gaukelt. Die Schluß-Musik ist dann allerdings wieder schwächer.

Naturgemäß müssen die wenigen Darsteller der Handlung ausgezeichnete Künstler sein, um durch Spiel und Gesang das Interesse an der Vorstellung lebhaft zu erhalten. Deshalb war es ein guter Gedanke, die so eminent italienische Oper durch Italiener zur Darstellung bringen zu lassen und das Theater des Westens hatte sich zu diesem Zweck Alessandro Bonci mit seinem Solo-Ensemble eingeladen. Das wundervolle Gesamtspiel dieser Künstler war denn in der Tat der Oper, was das Schleifen dem Diamanten ist: es machte sie strahlen und leuchten. Bonci als Sänger ist nach wie vor großartig, während er als Schauspieler zu weichlich erscheint und über die konventionellen „Sänger"-Gesten selten hinauskommt. Antonio Pini-Corsi hingegen verkörperte den alten, heiratslustigen Don Pasquale mit überwältigender Komik, der sich sein vortrefflichen Baß buffo elastisch anschmiegte. Äußerst geistvoll und gewandt sang Ferruccio Corredetto den Dr. Malatesta, indes die Darstellung der Norina durch Marie Alexandrowich etwas der Schalkhaftigkeit, freien Sicherheit und des übermütigen Feuers entbehrte. Bewundernswert bleibt jedoch, wie sich Gegensätze und Schwächen im Gesamtspiel ausglichen und zu einer seltenen künstlerischen Einheit erhoben, deren Wirkung der Natur der Handlung nach leider im Ernst des Lebens verfliegt, wie Wassertropfen auf glühendem Eisen. So zog die Oper vorüber wie ein Schattenspiel, unterhaltend, lebhaft, beweglich und — wesenlos.

Georg Gräner.

Willst du wissen, ob irgend ein Gedanke dramatischen Wert hat, so frag dich, ob er an mehr als an einem Orte gebraucht werden kann. Kann ers, so taugt er nichts; das Bein, das du abtreten, das Auge, das du herausnehmen kannst, hast du auch irgendwo gekauft.

Hebbel.

Der neueste Shaw. „Ein Komödiant könnt einen Pfarrer lehren", heißt es im Faust. Hier in England könnte er das sicherlich und hat es bereits getan. Nach der soeben (am

28. November) stattgefundenen Premiere des „Major Barbara" aber sollte man den Ausspruch dahin abändern: Ein Komödiant könnt einen Redner lehren. Denn Shaw hat seiner Art zufolge die Bühne nicht zur Kanzel, wohl aber zum Katheder gemacht. Und auf diesem steht er nun und hält seine oft sehr langen, freilich auch witzfunkelnden, hieb- und stichsicheren Reden so ganz ernsthaft, daß man meint: diesmal muß er doch sagen, was er eigentlich für recht, was für falsch hält. Aber wie täuscht man sich! Sein starker Mann, ein Kanonenfabrikant, der, als Carnegie verkleidet, als Typ des Selfmademan auftritt, sagt seinem in „respektabelm" Kreise bei der von ihrem Gatten getrennt lebenden Mutter aufgewachsenen Sohn, der ihm mit „Moral" kommt: „Du weißt, was recht und was unrecht ist, was doch noch kein Philosoph, kein Staatsmann, kein Künstler trotz heißem Bemühen bisher gefunden!" (Der Hieb auf die Künstler ist wohl besonders in Selbstverteidigung geführt.) Und so sagt Shaw denn jedem wenig angenehme Wahrheiten, bis man völlig verwirrt dasteht und nicht mehr weiß, was er eigentlich will: aber gerade das beabsichtigt Shaw. Er meint offenbar, das sei des Dramatikers Pflicht, seine so vielgelobte „Objektivität". Aber er denkt nicht daran, daß diese „Objektivität" vom echten Dramatiker, z. B. von dem ihm ja nicht sehr verehrungswürdigen Shakespeare dazu benutzt wird, darzutun, wie unendlich das Leben ist, wie alles Lebende, in seiner Art, Recht hat, weil es unter bestimmten Bedingungen geworden und gewachsen ist und nun wirken muß zum Guten oder zum Bösen. Aber dieses Leben, das gerade vermißt man bei Shaw. Von einem Stück eines echten Dramatikers geht man still, verständnisvoller, aufrichtiger und weitherziger heim; man erkennt wieder einmal, daß Ansicht und Lebensauffassung, wie man sie selbst hegt, nicht die alleinseligmachende ist, daß alles Lebende ein Recht hat. Von Shaws witzigem Wortgefecht geht man wirr davon, und der Wirrnis folgt traurige Leere. Worum dreht sich nun aber die dreiundeine halbe Stunde währende Diskussion, das Wortgefecht? Man möchte sagen: „de omnibus rebus" etc. Über Politik, Moral, Presse, Schule, Familie usw. usw. werden Tonnen witzigen, aber nicht gerade neuen Hohnes ausgegossen, die von den Zuhörern mit innigem Verständnis begrüßt werden. Jeder respektable Mensch fühlt sich plötzlich als ein Heros, der herkömmlicher Moral die Spitze bietet, bis — nun, bis er wieder in den vier Wänden seines respektabeln Hauses ist und die Routine des täglichen Lebens von neuem anhebt. So helfen ihm diese Reden nichts, sie vergrößern höchstens eine unbewußte Unmoral. Das Hauptthema der Diskussion aber ist dieses: Hat die Heilsarmee Recht, die die Armen und Unterdrückten „retten" will, oder der „starke", reiche Mann, der seine Macht vergrößern, seinen Willen durchsetzen will? Eine „Lösung" wird, wie schon gesagt, nicht gegeben. Die zwei Gegner, verkörpert in einem urreichen Kanonenfabrikanten und seiner in der Heilsarmee als Majorin dienenden Tochter Barbara, die dieses Thema menschlich durchzuführen haben — wenn davon die Rede sein kann, denn gerade daß das Thema nicht in Fleisch und Blut umgesetzt ist, ist die künstlerisch größte Schwäche des Werkes — diese beiden schließen einen Vertrag: Erst begleitet der Fabrikant seine Tochter zu ihrem Depot, dann hat diese seine Fabrikanlagen zu besuchen. In dem Depot herrscht Elend, Armut, Hunger und Schmutz, auch moralischer, denn manche der „Geretteten" sind arge Heuchler vor dem Herrn. Aber Barbaras Seele und Herz

sind ganz bei ihrem edeln Werk. Da muß sie es erleben, daß ihre Generalin fünftausend Pfund von einem Schnapsfabrikanten und fünftausend Pfund von ihrem Vater, dem Kanonenmenschen annimmt, um die Depots den Winter über offen halten zu können. Die Annahme dieses Geldes, das für Barbara — sie hatte vorher zwei Pence Beigabe von ihrem Vater zu einer Kollekte abgelehnt („die Armee ist nicht käuflich") — unrein ist, weil in Teufels und der Hölle Diensten erworben, sie öffnet Barbara die Augen. Sie verläßt die Heilsarmee. Nun meint man, werde der Großfabrikant siegen. Er zeigt ihr und einer Reihe andrer mehr oder weniger amüsanter und notwendiger Figuren seine großartigen Fabrikanlagen, das schöne, behagliche Musterarbeiterdorf, das sich an diese anschließt (natürlich mit Bibliothek, trägt doch der Fabrikant Carnegies Züge!) Wird Barbara seinem Willen zur Macht sich beugen, wird sie seiner Ansicht werden? Nein, in überlangen Reden erklärt sie, in ihrem Herzen hielte sie es doch nach wie vor mit den Armen und schwer Arbeitenden, und unter diesen im Musterdorf will sie mit ihrem Verlobten, der seinen Stuhl für griechische Sprache an der Universität aufgeben und als Partner in die Kanonenfabrik eintreten will („um den Armen Waffen gegen die Reichen zu schmieden") von nun an leben; denn für das öde Geschwätz der Empfangssalons sei sie nun doch einmal unfähig geworden. Schluß. Vorhang. Brausender Beifall.

Es ist jammerschade, daß Shaw, der bei wahrer Selbstzucht Eigenes und Echtes leisten könnte, wie das Ansätze in vielen seiner Stücke und sogar in diesem seinem neuesten Werk zeigen, da er scharfe Beobachtungsgabe, Fähigkeit für charakteristischen Dialog und Einsicht in menschliche Schwächen und Lächerlichkeiten besitzt — daß Shaw sich damit begnügt, halbverstandene Nietzschelehren auf den englischen Markt zu werfen und damit „respektabeln Bürgern" die Köpfe zu verdrehen. Denn er fördert sie ja in Wirklichkeit nicht; er schafft nur eine Mode, die eine neue Art Heuchelei gebiert. Aber Shaw hat sich künstlerisch völlig verrannt, er weiß nicht mehr, wozu die Bühne eigentlich da ist. Nicht allzu lange wird es dauern, da wird man sich wohl wundern, wie derartige Werke überhaupt als dramatische angesehen werden konnten. Fragt sich nur noch: spielt Shaw, ohne es zu wollen natürlich, eine Rolle in der großen Oekonomie der englischen Kultur und Literatur und speziell des englischen Dramas? Da gibt es einige, die ihm die negative, aber sehr wichtige Rolle des Zerstörers zuweisen möchten, des Mannes, der dem Publikum den Geschmack für albernes Kleinzeug nimmt, der es gewöhnt, nicht ängstlich den Verstand zu Hause zu lassen, da die Denkkraft im Theater nichts zu suchen habe, sondern dieses nur die so löbliche und gesunde Funktion habe, das Zwerchfell zu erschüttern und die überfüllten Tränendrüsen besonders Empfindsamer zu entleeren. Nun, wenn ihm diese Herkulesarbeit gelingt, wenn auf eben gemachtem Weg dann der neue Held des englischen Dramas einzieht, dann freilich ist Shaws Bedeutung nicht gering. Ob er selbst mit dieser Rolle zufrieden ist, bleibt wohl zweifelhaft, und zweifelhaft auch, ob sein Einfluß, wird er dauernd und immer stärker, überhaupt noch Verständnis, Lust und Liebe für wahre dramatische Kunst übrig lassen wird.

Frank Freund.

Münchener Theaterpolizei. Die Vorlesung des Schnitzlerschen „Reigens" durch Giampietro erinnert mich daran, daß der münchener Akademisch-dramatische Verein vor einigen Jahren drei Szenen dieses Werkes vor geladenen Gästen zur Aufführung brachte. Das Publikum hielt tapfer aus, jedoch der Universitätssenat, unter dem Vorsitz eines sanskritkundigen Rektors, geriet über diesen Studentenunfug in sittliche Empörung und beschloß die Aufhebung des Vereins. Man belehrte die alten Herren durch vielspaltige Zeitungsartikel darüber, daß der Akademisch-dramatische Verein eine Reihe von Jahren hindurch München mit moderner Dramatik versorgt hätte, daß er es wäre, der Ibsen, Hauptmann, Halbe, Maeterlinck in München, der „Über unsere Kraft" und „Salome" in Deutschland zum ersten Mal auf die Bühne gebracht habe. Was halfs! Der Verein war und blieb aufgehoben. Vielleicht wäre ein ernstlicher Verweis am Platz gewesen, weil man den „Reigen", dieses gerade durch seine unerbittliche Geschlossenheit bedeutungsvolle Werk, in Stücke gerissen und drei dieser an sich belanglosen Stücke einzeln vorgeführt hatte. Aber nicht das ästhetische, sondern das sittliche Vergehen sollte gesühnt werden. Die Gründungsmitglieder des Vereins taten sich zusammen, und aus dem „Akademisch-dramatischen" ging in verjüngtem Tatendrang der „Neue Verein" hervor, der als erste Aufführung dieser Saison Ruederers „Morgenröte" herausbrachte. Die Zensur hatte das Stück für die Öffentlichkeit nicht frei gegeben. Das Warum wurde in den Zwischenakten der hiesigen Premiere eifrig, aber resultatlos diskutiert. Man hatte ein literarisches Bombenattentat erwartet und war ein bischen enttäuscht. Warum hatte die Polizei so laut Reklame gemacht, warum hatte sie so unbegründete Erwartung geweckt? Gleichviel, der Autor entschädigte durch sein Stück für diese unbeabsichtigte Enttäuschung; man amüsierte sich königlich und bereitete ihm und Fräulein Marberg, die für die Rolle der „Lola" instinktive und darum echte Begabung besitzt, einen begeisterten Erfolg. Soweit ging alles mit rechten Dingen zu. Nun aber ereignete sich Unbegreifliches. Der Verein kündigte eine Wiederholung der Aufführung an, auch diesmal unter gleich sorgfältiger Beobachtung aller polizeilichen Anordnungen für geschlossene Veranstaltungen. Und siehe da: die Polizei verbietet diese Wiederholung, ohne das Verbot zu begründen. Es ist ebenso leicht wie gefährlich, die Logik dieses Verhaltens zu glossieren. Ich schreibe daher meine Gedanken nicht nieder, sondern begnüge mich damit, sie schmunzelnd zu konstatieren. Otto Falckenberg.

Kostümlieferung an Schauspielerinnen. Freunde und Feinde der dramatischen Kunst sind sich darüber einig, daß das Theater ein sehr wesentlicher Faktor im Kulturleben eines Volkes ist, und daß daher die soziale und wirtschaftliche Lage der Bühnenkünstler und -künstlerinnen von weittragender allgemeiner Bedeutung ist. Als im Jahre 1903 vom Bühnenverein und von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger die Frage verhandelt wurde, ob es angängig wäre, das historische Kostüm den Schauspielerinnen zu liefern, das sie sich meist bis auf den heutigen Tag selbst stellen mußten, nahm auch eine breitere Öffentlichkeit Interesse an diesen Verhandlungen. Die Tageszeitungen aller Schattierungen behandelten die Kostümlieferungsfrage und den in ihr enthaltenen sozialen Kern. Man braucht ja auch nur an die Höhe der Gagen zu denken, welche den Schauspielerinnen gezahlt werden, und andrerseits an das Maß von Repräsentationspflichten, die im Interesse des Theaters zu erfüllen und auf der

Bühne zu realisieren sind, um sich zu vergegenwärtigen, daß die Kostümfrage für die Schauspielerin ein Stück Existenzfrage bedeutet. Das Publikum will auf der Bühne die geschmackvollsten Toiletten sehen. In manchen Theatern, insbesondre in kleinern Städten, werden Theatergesellschaften nicht nach ihren Leistungen, sondern nach ihren Kleidern abgeschätzt. Daß ein kleiner Direktor Frauen mit gutem Wuchs und guter Kleidung lieber engagiert, als solche, die zwar Innerlichkeit und Talent, aber nichts von den genannten Äußerlichkeiten mitbringen, wird man ihm von seinem Standpunkt verzeihen. Und es bieten sich genügend solche „Schauspielerinnen" an, die nicht nur mit einer Figur und mit den wundervollsten Schneiderkunstwerken zu paradieren in der Lage sind, sondern die es sich auch etwas kosten lassen, daß sie überhaupt in den Verband eines bestimmten Theaters hineinkommen oder gar einmal eine Rolle spielen dürfen. Diese Sorte von Schauspielerinnen, die nach Anlage und Begabung eigentlich mit der künstlerischen Bühne überhaupt nichts zu tun haben sollten, hat denn auch den Kampf der ernsten Schauspielerinnen um die Kostümlieferung nicht nur nicht unterstützt, sondern in jeder Weise gehemmt. Sie hatten Kostüme, wann immer auch der Direktor ein neues sehen wollte, und zwar die kostbarsten, die man nur wünschen konnte. Für sie konnte es auch keine Bedeutung haben, sich uniformieren zu lassen; denn dann waren sie des einzigen Mittels beraubt, durch das sie früher von andern abstachen. Gegen solche Elemente mußte die anständige Künstlerin in Schutz genommen werden, die nicht einen oder mehrere Freunde zur Bezahlung der Kostümrechnungen ins Treffen führen konnte oder wollte.

Die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und der Bühnenverein faßten im Jahre 1903 den Beschluß, daß einzelnen Damen die Kostüme zu liefern seien. Und zwar sollten die Bühnen des Bühnenvereins den weiblichen Chormitgliedern, die eine Monatsgage bis zu hundert Mark beziehen, das historische Kostüm liefern; den übrigen weiblichen Mitgliedern sollten nach Maßgabe einer nach oben hin mit dreihundert Mark Monatsgage begrenzten Skala die historischen Kostüme vom ersten September 1907 ab geliefert werden.

Radikal ist dieser Beschluß nicht; das würde nur dann der Fall sein können, wenn man nicht nur den zweiten Fächern, sondern allen Schauspielerinnen die Kostüme lieferte, wie es bei den Männern schon von jeher der Fall war. Vielleicht war man absichtlich so wenig radikal, weil schon zu dem Beschluß des Bühnenvereins, wie er jetzt vorliegt, von den meisten Direktoren erklärt wurde, daß man ihnen undurchführbare Reformen nahelege. Wie ungerechtfertigt solche Klagen von Direktoren sind, zeigt das Vorgehen einer ganzen Reihe von Bühnen, bei denen, seitdem sie bestehen, Kostümlieferung stattfindet. Es ist in dieser Beziehung in erster Linie das Schillertheater in Berlin zu nennen, nicht nur darum, weil die Direktion des Schillertheaters von Anfang an, also bereits zu eine Zeit, wo noch niemand an Kostümlieferung dachte, auch den weiblichen Mitgliedern das Kostüm geliefert hat, sondern weil das Schillertheater ein Theater mit kleinen Preisen ist, dessen Aufblühen und Entfaltung nicht dadurch gehindert wird, daß man zu allen andern Lasten des Theaters auch die der Kostümlieferung an die Damen auf sich nahm. Damit ist die Durchführbarkeit der Kostümlieferung schlagend erwiesen. Es sind denn auch auf den Beschluß des Bühnenvereins hin eine ganze Anzahl von Bühnen dem Schiller-

theater gefolgt und haben das historische Kostüm geliefert. Beim Lessing-Theater und Lustspielhaus ist dies schon seit geraumer Zeit der Fall; ebenso bei einigen andern berliner und bei einer Anzahl von Provinz-Theatern. Trotzdem sind wir noch ziemlich weit davon entfernt, daß alle Bühnen des Bühnenvereins — von den fünfhundert Theatern, die außerhalb des Bühnenvereins stehen, abgesehen — das historische Kostüm an die Damen liefern. Das ist besonders zu beklagen für diejenigen Bühnen, welche aus provinzialen oder kommunalen Geldern subventioniert werden. Dort sollten sich die Gemeinde- oder sonstigen Behörden für diese sozialen Bestrebungen weit mehr interessieren, als es bisher der Fall war. Wie die Zeitungen berichteten, hat die Stadtverordnetenversammlung von Düsseldorf vierzigtausend Mark bewilligt zur Anschaffung der historischen Kostüme für weibliche Mitglieder, die eine monatliche Gage von weniger als dreihundert Mark haben. Diesen Beschluß der Stadtverordneten von Düsseldorf sollten sich die Stadtverordnetenversammlungen aller Städte zum Vorbild nehmen, die ein Theater zu vergeben haben, oder es subventionieren. Die Damen vom Theater, denen man selbst die historischen Kostüme liefert, haben für Repräsentationszwecke immer noch genug auszugeben, wenn sie sich die modernen Toiletten anzuschaffen haben. Deren Anschaffung allein erfordert Aufwendungen, die mit den üblichen Gagen nur schwer in Einklang zu bringen sind. Nimmt man ihnen die Sorge um die Bezahlung des historischen Kostüms ab, so zwingt man sie nicht, sich auf Einnahmen stellen zu lassen, die man noch nie im Theaterleben als Gage bezeichnet hat.

Dr. Richard Treitel.

Nemesis. Pserhofers neuestes Lustspiel hat einen famosen ersten Akt, der die Verlogenheit manch hochheiliger Gerichtsperson satirisch „geißelt". Leider hat es noch zwei weitere Akte, die zwar mit witzigen Bemerkungen so gespickt sind, daß sie stets einen „Lacherfolg" haben werden, doch allzu offenkundig verraten, daß sie das Stück lediglich „abendfüllend" machen sollen. An die Stelle der Satire ist ein landläufiges Lustspielmotiv getreten (ein Ehebruch soll vertuscht werden). Der Einfluß der Kasse war schließlich stärker als der Meister Courtelines.

Gespielt wurde im Lustspielhaus leidlich, ausgenommen die Herren Bach und Marx. Jener glaubte seine Pointen dadurch wirksamer zu machen, daß er das Publikum durch einen kurzen belehrenden Blick auf sie vorbereitete; dieser bewährte sich wieder als diskreter Charakterdarsteller, der andre Aufgaben in andrer Umgebung verdiente. G. A.

Bei Julius Lieban. Ich bitte Herrn Lieban mir einen Nachtigallenspaß aus seinem Leben zu erzählen. Wir sitzen in seinem kleinen Gemach auf gemondeten und gestreiften Diwans, Herr Lieban, sein Töchterchen Eva und ich. Herr Lieban erzählt von seinen Wanderzügen nach dem Süden. Wunderbar ahmt er die Begeisterung des temperamentvollen Publikums nach; eine ganze Reihe verschiedener Mienen huschen auf seinem Gesicht vorüber. Noch heute spricht man in Florenz davon, wie er eines Tages angeflogen kam und gesungen und es hinausgejubelt hat das feurige Lied an die Teure seiner Heimat: „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!!" Und wieder zarter einsetzend: „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben . . . ." Und

bei seiner Abreise haben sie auf dem Bahnsteig, auf dem Trittbrett und im Waggon gestanden. Jedes trug ein leuchtendes Herz am Busen geheftet. „Arivederla, Signor Giulio, arivederla!“ Ein halbes Kind war er damals noch, aber Herr Lieban ist noch heute neunzehnjährig mit seinen kurzen Ringelrangellocken und den dunkeln Schalkaugen — mutwillig, sturmwillig über die weichen Teppiche — hin und her flattern die Portieren. „Hab im eignen Hause keine Ruhe — hören Sie, da klingelts wieder.“ In diesem Salon unterschreibt Maëstro ein Engagement, in jenem erwarten ihn bittende Lippen. Einige Damen in Pelz und Federhüten sehe ich durch den Perlenvorhang auf niedlichen Rokokostühlen sitzen. Herr Lieban soll in einer Wohltätigkeitsvorstellung singen, Herr Lieban kann nicht abschlagen, das wissen alle schon. Mit zugehaltenen Ohren eilt er plötzlich wieder an uns vorbei; aus dem Studierzimmer dringen schmerzliche Töne einer harrenden Schülerin. „Sie stimmt ihre Kehliatur“, flüstert mir schelmisch Eva ins Ohr. Und Herr Lieban weiß garnicht, was er zuerst erledigen soll. Klein Eva und ich sind ganz alleine — klein Eva hat ebenfalls einen Kobold im Auge sitzen und Goldflatterhaare hat sie; sie will nicht zur Bühne gehen — der Vater hat ihr zu viel Schlimmes von dort erzählt. Und als Herr Lieban sich uns wieder widmen kann, bitte ich ihn, auf sein Töchterchen zeigend, mir auch etwas Schlimmes von dort zu erzählen. Er nickt einigemale ernsthaft mit dem Kopf, er nickt seinem Liebling zu; der scheint zu wissen, was seinen Vater so verwundet hat. „Ja, ich kanns nicht verschmerzen“, sagt Her Lieban, „genau fünfundzwanzig Jahre sinds her, ich spielte den Mime in der Premiere des „Siegfried“ im berliner Viktoriatheater. Wagner stand hinter der Bühne, und es geschah, daß man mich nach dem zweiten Akte verlangte und den Schöpfer vergaß. Wagner stürmte fort und ließ sich am Abend nicht mehr sehen. Aber das, was ich nicht verschmerzen kann, ist das: als wir am andern Tag den Erfolg des Meisterwerks feierten und wir Mitwirkenden uns am Eingang des Theatersaals aufgestellt hatten, Wagner unsre Ehrfurcht in Form einer Gabe zu Füßen zu legen, daß er da jedem von uns lebhaft die Hand drückte, an mir aber vorüberschritt, meinen Gruß nicht beachtete und mir zurief: „Sie haben mir ja den gestrigen Abend umgeschmissen“. Sehen Sie, das habe ich nie verschmerzen können, gerade weil er ein Gottkünstler ist“. Eva sagt: „Vater hats gedruckt im Buch stehen“ — sie springt aus der Türe und holt das vergilbte Buch vom Schreibtisch. Herr Lieban muß lächeln. Aber seufzend mit der Puppe im Arm begleitet mich Eva die Treppe hinunter. Durch die Villenallee nach Hause zu lese ich im Vorübergehen an der Litfassäule Julius Liebans Namen. Er singt heute Abend den David, den finsterulkigen Schusterjungen. Den David kann eben kein andrer singen, und wer ihn singen hörte, dem ist es offenbar. Seine Stimme sind Saiten einer Leier, die uns einmal an einem Freudentage ein Gott erschaffen hat. Seine Lieblingslieder rauschen durch Seidengärten, und mit Silberglocken behangen klingen seine Schelmengesänge und tragen bunte Tracht. „Er ist zum Küssen“ . . . . . einer sagts dem andern unter den großen Lichtsternen entzückt ins Ohr.

Else Lasker-Schüler.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 3.
Verlag: „Die Schaubühne“ G. m. b. H., Berlin SW. 19, Hollmannstraße 10.



Karl Schönherr.

In Deutschland draußen versteht sich das Nationale in der Literatur fast ganz von selbst. Wir Österreicher, italienisch gemodelt, gallisch beflittert, jüdisch überwitzt oder slavisch verdüstert, in dem seltsam heterogenen Bau dieses Staats von vornherein viel internationaler aufgelegt — wir sind schon genötigt, die unverkennbar Deutschen unter unsern Dichtern als eine besondere Gruppe mit besondern Merkmalen zu nehmen. Wir müssen uns schon was darauf zugute tun, einmal alles Ernstes nachweisen zu können, daß einer bei uns ungebrochen deutsch gedacht und deutsch gefühlt und — in höherm Sinne — deutsch geschrieben hat. Der allgemeine Geschmack läßt sich eine solche Kuriosität ganz gerne einmal gefallen, nimmt sie hin, wie ein andres Kostüm in der Kunst, und verlangt dann wieder nach anderm. Das Gefühl, daß hier der uralt ererbte Geist eines ganzen Stammes endlich in seinen eigensten Zeichen spricht, kommt garnicht auf, ist wenigstens kaum je deutlich zu vernehmen. (Man muß da sehr vorsichtig unterscheiden: denn der allgemeine Geschmack hat bei uns weit weniger öffentliche Sprachrohre und Reflexe, als man annehmen sollte.) Wer also rein deutsch ist in unsern österreichischen Künsten, der ist es auf eigene Rechnung und Gefahr. Die Nation — so weit sie sich öffentlich ausspricht — gibt ihm dafür allein keinen Strahl Wärme und keinen Funken Liebe. Brutaler gesagt: Echt sein ist bei uns eine Spezialität und doch kein Geschäft. Was auf der andern Seite wieder ganz gesund ist; denn stünde das Deutschtum bei uns höher in den Notierungen des Ruhms und des Marktes, dann hätten sich die allzu Geschickten, die immer Fertigen, die stets Bereiten schon eine urgermanische Art zurechtgeschrieben und angeübt, wie sie talentvoller garnicht gewünscht werden könnte. So bleiben doch die wenigen Echten echt. Freilich auch einsam, kaum gekannt, ohne schallenden oder klingenden Erfolg. Denn es ist wohl mancher Gute, Zarte, Warme, Schwärmende unter ihnen, aber nur selten ein so Starker, daß er es gegen die nationale Indolenz und gegen die internationale Zerstäubung des Geschmackes erzwingt, Einer für sich im Angesicht aller zu sein.

Der Stärkste, den wir jetzt haben — auf dem Theater vielleicht der Einzige — ist Karl Schönherr aus Tirol. In Bozen geboren, in Innsbruck erwachsen, nun schon seit Jahren in Wien, hat er die Art seines Stammes behalten, unverändert und ungezwungen, als ein Eigentum seines Wesens, das er ebensowenig verringern oder vertauschen könnte wie das Blut in seinem Leibe. Alle seine Menschen sind nur auf deutscher Erde denkbar; ihre Sprache, ihr Fühlen, ihr Denken sind eins. Schönherr gehört zu den seltenen Autoren, die im letzten Sinne unübersetzbar bleiben, weil sich der Klang und das Gewicht jedes Wortes mit dem Sinn des Ganzen immer unauflöslich vermählt. Und schließlich muß ja die Kunst, die bemüht ist, aus Worten eine Welt zu erschaffen, das letzte Kriterium ihrer Echtheit notgedrungen in der absoluten ästhetischen und dynamischen Gleichwertigkeit ihrer Worte, ihrer Menschen und ihrer Bilder finden. Diese Rechnung stimmt nun bei Schönherr durchaus. Er kann vielleicht nicht immer, was er will, denn sein Wille ist bewußt, kompliziert und antwortet in seinen Strebungen manchmal etwa auch auf Fremdes, das von außen kommt. Aber in der Kraft und Einheit seiner rassigen Natur ist ihm das große Glück gegeben, allermeistens nur zu wollen, was er kann. Und er kann, was er ist; kann seine älplerisch-deutsche Art, mit ihrer derben Kraft und trotzigen Treue, mit ihrer knochigen, schwerbenagelten Munterkeit, mit ihrem kindlich zarten Sinn und ihrer mißtrauischen Berechnung, mit ihrer großen, märchenreichen, bis zur Grellheit farbigen Phantasie.

Durch ihre Widersprüche, die einander beständig anstacheln müssen, wird diese Art, wie die eines jeden lebenskräftigen Stammes von alter Kultur, fortwährend bei frischem Puls erhalten. Diese Widersprüche haben, scheint es, dem nervös reizbaren Schönherr den Antrieb gegeben, sie als Schöpfer zu bewältigen, sie haben seine eminent dramatische Energie aus ihm herausgestöbert. Denn jedes dramatischen Schaffens Uhrwerk ist innerer Widerspruch, der sich am Objekt, nach auswärts, beschwichtigt. Im Anfang ist die Liebe; sie hegt alles dem Dichter Verwandte, alles Nahe und Eigene warm und herzlich in seinem Blute. Das ist ein deutsches Blut und also treu. Nichts wird in der Welt, die er sieht, seinem eigenen Leben entfremdet, niemand von der Erde abgehoben, in der er wachsen muß, niemand aus dem Leeren hergeholt, keiner in eine eisig problematische Luft unirdischen Spekulierens hinausgestellt, wo er sich verfärbt und verändert. Seine Menschen bleiben ungespalten bis an ihr Ende, bis sie an ihrem eigenen oder an des Dichters Trotz zersplittern.

Denn diese Treue gegen seine Menschen wüßte mit ihrer großen Kraft nichts anzufangen, wenn der Dichter seinen starken Trotz nicht hätte, der ihn immer wieder gegen das Schicksal, gegen irgend etwas Feindseliges im Dasein stellt. Es ist oft ein rechter tirolerischer Raufer-

trotz, unnachgiebig und ungeberdig — und darum so manchmal auch ungelenk. Die gesunde, frische Alpenathmosphäre, die Schönherr überallhin in seine Welt mitbringt, bliebe ziemlich unbewegt ohne diesen Trotz, der sich gleich seinen Feind zum Anbinden sucht und nicht mehr locker läßt, bis er ihn, lachend oder wütend, niedergeschlagen hat. Die Dummheit, die Bosheit, der blinde Fanatismus, das sinnlose Elend eines bornierten Lebens: das sind so die liebsten Feinde für ihn; er ist eben ein Tiroler. Diese Faustkämpfe gegen die Läppereien und Lumpereien des Daseins bewältigt er spielend in seinen prachtvollen kleinen Geschichten, deren üppiger Lebenssaft auch die niedrigste Wirklichkeit phantastisch ausblühen läßt, zu groteskem Humor oder leidenschaftlicher Tragik. Der übermüdete Student, der zuletzt mit seinen Büchern wie mit wilden Tieren rauft; die feige, fromme, hexenhaft schlimme Engelmacherin und der bläuliche, kranke Säugling, der hartknochige Kutscher Joch und seine geile Geliebte; der Delinquent, der beim Henkermahl eine Gräte schluckt, knapp vor dem Ersticken operiert wird und dann auf seine Hinrichtung warten muß, bis der Schnitt des Chirurgen verheilt: sie sind alle aus derselben starken Liebe zum Lebendigen geboren. Aber diese Liebe ist zu stolz und zu trotzig für jede tränende Wehleidigkeit. Die stumpfen und die grellen Schmerzen seiner Leute werden dem Schicksal nicht larmoyant vorgehalten, sondern, höhnend oder polternd, immer mit ungebeugtem Ingrimm ins Gesicht geschleudert. Darum kehren seine Erzählungen fast niemals mit naturalistischer Trübseligkeit in die Ebenen des Alltags zurück, aus denen sie emporklimmen, sondern enden irgendwo oben, auf Gipfeln oder doch Gipfelchen des Gefühls, wo die Stimmung reiner und feierlicher ist und einen Gehalt von Ewigkeit hat. Wer mit der rechten ehrlichen Freude zusieht (und die allein geleitet auf die sichere Spur eines dichterischen Wesens), der erkennt aus jeder einzelnen dieser Erzählungen, wie ein besonderer und echter Stil entsteht: aus der kindlichen Treue zum Stoff und aus der unbewußten Kraft der Persönlichkeit, die den Stoff dennoch besiegt und sich zu eigen macht. Alle Arbeiten Schönherrs sind so stilisiert; darin ist er mit Anzengruber verwandt. Beide sind von einer garnicht naturalistischen Natürlichkeit.

In seinen Dramen kann sich sein Trotz natürlich erst nach Lust auswettern, kann nicht nur sich selbst gegen das Schicksal, sondern auch Menschen gegen Menschen stellen und zum Kampf aufführen. Die „Bildschnitzer" und „Karrnerleut" sind kleine Tragödien kleiner Menschen, die, plötzlich vor ein ungeheures Leid gestoßen, ihre eigene Größe in heiligen Schmerzen erleben. Mit einer ernsten, inbrünstigen Liebe, die der oberflächliche Blick für Grausamkeit halten möchte, bedrängt er diese Wesen, bis zu den äußersten Konsequenzen ihrer Natur und ihres Daseins, bis sich im Schrei ihrer höchsten Not auch das Beste ihrer Seele offenbart, ihre letzte Wahrheit, die mit den äußern Wirklichkeiten nichts mehr

zu tun hat. Im „Sonnwendtag", seinem ersten großen Drama — und einem der größten, wie ich meine, die das heutige Österreich hervorgebracht hat — ist dieses trotzige Kämpfen echter, fester Menschen und unerbittlicher Mächte zu den reichsten, bedeutsamsten Formen entwickelt und auf überragende Höhen geführt. Es ist ein tiroler Stück, und mancher könnte es, vom Dialekt und den kräftigen Farben der Gegend beirrt, für eine ganz lokale Angelegenheit halten. Aber seine Antriebe und Gegensätze, nur in der Gestaltung an die Umwelt gebunden, sind von tiefer, allgemeiner Menschlichkeit; wenigstens, soweit es deutsche Menschen gibt. Trotz der Jugend auf ihre Freiheit und Trotz des Mannes auf seinen Besitz, Treue zur Erde und Treue zu den Freunden, die heilige Blindheit der Mutter und die blinzelnde Frömmigkeit der Heuchler, Bauernstolz und Städterstolz und Krämerstolz zerdrückte Liebe und gepreßter Haß streben aus demselben, an Leidenschaften üppigen Boden empor, durchkreuzen, reiben, treiben einander wachsen aneinander riesenhaft auf, bis das ungeheure Symbol eines Brudermords über alle diese Kämpfe gestellt wird, die nun, bleich und klein geworden, in einer machtvoll tragischen Erschütterung sich auflösen und vergehen. Dazwischen eine Stimme von zärtlichster Süße, ein schwärmerisch himmelblauer Märchenton: Mutterliebe, kindliche Verehrung. Da singt eine große, ins Tatsächliche verwobene Romantik, ein verweltlichter Katholizismus, sinnlich-selig geworden an der Farbenfreude, die ein Erbteil des tiroler Stammes, und insbesondere der Südtiroler, ist. Oft, wenn seine tiefe Liebe mitleidig wird und in ihrem Trotz doch keine Tränen will, greift sie zu den schwelgerischen Liebkosungen dieser Romantik, spinnt in den groben Stoff der irdischen Traurigkeiten die schlummernden Strahlen einer bildkräftigen Träumerei unvermerkt und unlöslich hinein. Für Kinder und für alte Frauen lockt er diese Phantasie der Zärtlichkeit am liebsten hervor. Es gibt unter seinen Erzählungen (das Buch heißt „Caritas") eine von einem mißhandelten Kind. Das Kind wird geprügelt, läuft davon, springt ins Wasser; das ist der Tatbestand. Die Ereignisse bleiben alle durchaus im Realen. Aber der Ton, in dem der Bericht gegeben wird, macht ein Märchen daraus, ein wunderbares, helles, deutsches Märchen von einer holden kleinen Prinzessin und einer bösen Prügelhexe, von einer lachenden, glückseligen kurzen Herrschaft im Feenreich des Ringelspiels und einem schnellen sanften Tod in den kühlen Wellen. Ein schöneres und ergreifenderes Märchen ist in unsern Tagen nicht geschrieben worden als diese alltägliche Kindergeschichte von Schönherr.

In diesem Trieb zu phantastischer Schwärmerei, der sich in Stimmungen, Tönen, Farben gleicherweise auslebt, ist der größte persönlich dichterische Reichtum dieses mit der Kraft eines ganzen Volkes gesättigten Realisten aufbewahrt. Hier spricht seine eigene Seele am lautesten, von hier aus kann sie zu einer höheren, selbsterschaffenen Welt empor. Hier könnte

seine Kraft aber auch, wenn die Gewichte der kleinen Wahrscheinlichkeiten, die Regulative des Gemeinmenschlichen fehlen, leicht in die Irre gehen, vom eigenen Reichtum verwirrt und am freien Ausschreiten verhindert werden.

Etwas von dem allen ist in seinem letzten Drama „Familie“ zu spüren, das jetzt am Burgtheater gegeben wird. Es ist ganz aus dem Begriff der Familie entwickelt, aus dem kindlichen Glauben an seine Heiligkeit erschaffen und auf den ernsten Zweifeln an seinem Bestand aufgebaut. Man könnte sich kein reinlicheres, kein dramatisch glatteres Spiel großer, weltbewegender Kräfte denken. Die Familienstimmung ist in vielem wieder zur reinen gottseligen Märchenstimmung geworden; und wieder kommt das von den Frauen und Kindern her. Die Großmutter, die gute Fee der Häuslichkeit, am Kleinsten noch mit zärtlich belebender Liebe hangend; die Mutter, in der Verehrung des Hauses wie eine Fürstin in ihrem Reich, vom Sohn mit einem blauen Mantel und einer goldenen Krone geschmückt (Romantik des verweltlichten Katholizismus), damit er vor ihr Geige spielen kann, „so ganz von inwendig heraus,“ wie der Einsiedler vor der Gnadenreichen; und Brüderchen und Schwesterchen in träumerischer Zärtlichkeit für einander, und alle zusammen in ihrem Glück wie in einem andern Land, das aus der Welt liegt und nach ihren Gesetzen nichts fragt. Das Drama ist nun eben, daß irgend etwas aus dieser Welt kommt und das Märchenreich der Familie zusammenschlägt. Die Mutter hat einen Liebhaber: und an dieser Leidenschaft verbrennt das Glück des ganzen Hauses und wird zu Asche. Die Mutter hat einen Liebhaber. Warum? Woher? Das brauchte eigentlich niemand zu erfahren. In Sachen der verliebten Leidenschaft ist jedes Warum gleich plausibel, und das Woher ergibt sich dann ohnedies von selbst. Aber als der Dichter den märchenhaft schimmernden Bau dieser Familie ganz aus der Kraft der Stimmung aufgerichtet hatte, scheint ihm dann, da er ans dramatische Zerstören ging, vor seiner eigenen Erfinderfreiheit bange geworden zu sein. Gleich regte sich auf der andern Seite der mißtrauisch rechnende Realist in ihm und schrie ihm zu: Motivieren, motivieren! Und nun motivierte er, zwischen freiem Einfall und enger Logik seltsam schwankend, bald ausschweifend und bald klügelnd, mit einem steifen Trotz gegen die Wahrscheinlichkeit, der zuliebe doch schließlich das alles geschehen ist. Er motivierte die Leidenschaft und ihre Motive und die Motive dieser Motive, bis sich im Wirrwar der Voraussetzungen und Begründungen der freie Flug des Dramas arg verfing. Die Mutter hat einen Liebhaber. Warum? Weil der junge Mensch ihren Sohn aus dem Wasser gerettet hat. Der Vater stand dabei und sah ohnmächtig zu. Warum? Weil ihn gespenstische Furcht von dem Bach zurückhält, in dem sich vor Jahren seine ehebrecherische Geliebte ertränkt hat. Die Mutter, die davon nichts weiß, wendet sich aus Zorn gegen den Vater, aus erlöster Angst um ihr Kind dem Retter zu, vom Gatten ab. Gefühle der Familie als Motiv

für die Zerstörung der Familie. Das wäre motiviert genug. Aber Schönherr, in seiner Sorge, der Liebhaber könnte zu locker und unverbunden im Stücke sein, motiviert nun auch diesen bis in seine Ursprünge zurück. Es ist der Sohn jener ehebrecherischen Geliebten, die im Bach ertrank; er wußte um die Sünde und seit damals ist sein Leben verlottert und ohne Halt. Aus diesem gewaltsam zu den Wurzeln des Dramas hinuntergebogenen Übermotiv kommt etwas wie ein gespenstischer Parallelismus von Schuld und Sühne, eine unechte Romantik in der Konstruktion, im Gegensatz zur echten Romantik der Stimmungen. Zum Glück löst sich das Drama bald aus diesem Zwang und geht seinem freien Weg mit kühnen Schritten zu Ende. Die Schuld der Mutter kommt auf. Der Mann lauert auf den Liebhaber, um ihn zu erschießen. In den Augen seines Sohnes, der die Schande der Familie im verwundeten Gemüt verbirgt und dem Schuldigen, dem eigenen Retter, mit wütendem Trotz entgegentritt, hat der Betrogene die letzte Gewißheit gelesen. Und während der verhetzte Zerstörer der Familie draußen einer neuen reinen Hoffnung, dem Glück einer eigenen Familie entgegenstrebt, läuft der Sohn ihm entgegen und schießt ihn nieder, um die Schuld von seiner Mutter, und die zweitgeborene Schuld, die Rache, von seinem Vater zu nehmen. Ein letztes, fluchbeladenes Erkennen hellt dann das verflochtene Getriebe der schicksalbringenden Leidenschaften, die in und an der Familie gesündigt haben, schrecklich auf.

Die Begebenheiten dieses Dramas erzählen sich schwer, wie man sieht. Und da die Leute im Theater gewohnt sind (es ist schließlich ihr gutes Recht), sich im Laufe des Abends die Handlung immer mitzuerzählen, alle Nebenmotive und Verzweigungen mitzuschleppen, so trat das Hemmnis der zu vielfältig ausgerechneten Begründungen stark hervor. Darum aber von leerer Theatralik, von kalt versponnenen Effekten der Szene zu sprechen, ist oberflächlich und ungerecht. Das kann nur, wer die tiefe reiche Poesie der Stimmungen nicht spürt, die eigene, triebkräftige Sprache nicht hört, die starken und wunderbar zarten Menschen nicht sieht, die alle eines Blutes sind, vom hellen, warmen, deutschen Blut des Dichters.

Verlangt die Kritik vom Dramatiker, daß mehr als äußere Handlung gegeben werde, nun, so hat gewiß auch der Dramatiker das Recht, von der Kritik zu fordern, daß sie nicht nur die Handlung allein betrachte. Seine eigene Welt in sich tragen und sie in eigenen Zeichen ins Leben stellen, das erweist den Dichter, und darum ist Schönherr einer der reichsten und stärksten, die wir jetzt haben. Das folgerichtige und leichtfaßliche Fabulieren ist Form, die sich erringen läßt.

Am Burgtheater wird „Familie“ sehr gut und kräftig und wirksam gegeben, vielleicht nur (mit Ausnahme des Fräulein Senders) um einen Ton zu still und nüchtern, zu wenig überschwenglich und gefühlsüppig, mehr nach der ängstlich begründenden, als nach der poetisch schwärmenden Seite des Dichters hin. Willi Handl.

Marquis von Keith.

Vor vier Jahren ist Wedekinds „Marquis von Keith" im Residenz-Theater ausgelacht und ausgezischt worden. In dieser Woche macht das Kleine Theater einen zweiten Versuch. Er muß und wird mehr Glück haben. Damals war Wedekind ziemlich unbekannt, heute hat er zwar kein großes Publikum, aber eine starke Gemeinde. Damals wurde er in Grund und Boden gespielt, heute spielt er sich selbst. Er wird seinen Keith nicht von seinem Hetman unterscheiden, wie es der geborene — und beklagenswerter Weise auch gestorbene — Wedekind-Darsteller Friedrich Mitterwurzer gekonnt hätte, als welcher ganz die sprunghafte, unberechenbare, faszinierende Genialität für diese folies sensationnistes hatte. Aber der Dilettant Wedekind wird wieder mit der Macht und dem Nachdruck einer unwiderstehlichen Hypnose bannen, und wer auch heute sein Drama nicht versteht, wird nicht, wie damals, überzeugt sein, daß der Dichter die Schuld trägt, sondern zum mindesten schwankend werden. Das wäre immerhin ein Fortschritt.

Wenn ich nur wüßte, was an der abenteuerlichen Eulenspiegelei von der Höllenfahrt des verwegenen Hochstaplers Marquis von Keith unverständlich ist! Dieser Marquis von Keith hat nur zwei Gaben mit auf die Welt bekommen: Phantasie und Ehrgeiz. Ein rastlos oszillierendes Hirn, das ihm alle Schönheit dieser Erde vorgaukelt, und ein leidenschaftliches Aufwärtsdrängen aus den Niederungen seiner Herkunft zu den Höhen des Besitzes — Danaergaben, wenn keine Schöpferkraft sich zugesellt. Und Keith ist mehr Zuschauer als Schöpfer. Seine Freundin Molly trifft es, wenn sie sagt: „Betrachten wirst Du ihn (den Lebensgenuß), solange Du lebst". Wie aus dem Betrachter ein Schöpfer werden will und nicht werden kann, ist der Inhalt des Stücks. Keith will, da es auf anständige Weise nicht geht, durch Hochstapelei seine Ziele erreichen. Aber selbst dazu hat er nur in seiner Phantasie, nicht in der Wirklichkeit Talent. Er glaubt zu schieben, und er wird geschoben; wird von den Gaunern, die keine Hypertrophie der Einbildungskraft zum besten hält und die ihre Geschäftsbücher mit der Sorgfalt eines ordentlichen Kaufmanns führen, mühelos betrogen. Ihrer wird das Weib, das er erhoben hat, ihrer wird der Feenpalast, den er erträumt hat. Ihn speisen sie mit lumpigen zehntausend Mark ab. „Das Leben ist eine

Rutschbahn.“ Es wird einmal auch wieder nach oben gehen, und man wird von der Lehre profitieren, die man empfangen hat: daß die bürgerliche Moral das beste Geschäft in dieser Welt ist.

Wieviel in diesem Marquis von Keith — dieser schönheitsdurstigen Kinderseele, die so wundervolle Einfälle hat und sie so unvollkommen ausführt — von Wedekind selbst steckt, erweist ein Blick auf die Kunstform des Dramas. Man lasse sich nicht durch das Gerüst täuschen. Es ist ganz exakt gezimmert und gibt durch seinen abgezirkelten Parallelismus das Gefühl der Sicherheit. Um das Bild zu wechseln: zwei Paare treten zur dramatischen Quadrille an, nicht wie das Leben sie zusammenführt, sondern wie ein Dichter sie zu kontrastieren liebt. Ein Egoist und ein Altruist; eine Egoistin und eine Altruistin. Der Altruist opfert sich für die Egoistin und wird von ihr aufgeopfert; die Altruistin opfert sich für den Egoisten und wird von ihm aufgeopfert. Keith kommt von unten und eignet sich einen tönenden Titel an; Ernst Scholz heißt Graf Trautenau und hört auf, Gebrauch davon zu machen. Anna Müller war Verkäuferin und wurde Gräfin Werdenfels; Molly Griesinger war wohlhabende Bürgerstochter und lernt als Zigeunerin hungern. Keith ist arm und wirft mit dem Gelde; Scholz hat unendlich viel und trennt sich nicht davon. Keith kann einen Puff vertragen; Scholz erbebt bei jeder Berührung. Die Charaktervollen nehmen ein trauriges Ende: Molly geht ins Wasser, Scholz ins Irrenhaus. Die Charakterlosen gehören zu den Glücklichen, die vergnügt und heiter über frische Gräber hopsen. . . . So arrangiert ist das alles! Aber nur äußerlich. Innerlich ist dieses Werk Wedekinds so chaotisch und fragmentarisch, wie seine früheren nicht waren, und wie seine späteren sind. Was es dennoch über diese späteren erhebt, ist die ungerührte Ergriffenheit und die gleichgültige, unethische, kalte Wahrhaftigkeit, mit der Wedekind hier noch auf seine Welt blickt. Er hat noch nicht weinen gelernt, aber er hat es verlernt, einem Drama mehr zu geben als den leeren Schein der Dialogführung. Diese Menschen sprechen nicht mehr miteinander, sondern aneinander vorbei. Ein Beispiel für viele. Keith: „Wenn das Geld auch nur bis morgen reicht, werde ich das Opfer darum nicht bedauern.“ Molly: „Ich wußte, wie häßlich ich war. Schlag mich doch nur!“ Keith: „Der Feenpalast ist nämlich so gut wie gesichert.“ Molly: „Ich beschwöre Dich, laß mich Deine Hand

küssen.“ Keith: „Wenn ich nur noch einige Tage Haltung bewahre.“ Molly: „Auch das nicht! Wie kannst Du so unmenschlich sein!“ Wirklich, Wedekind hat viel vom Marquis von Keith. Wie dieser hat er zum dramatischen Hochstapler kein Talent. Auch ihm spiegelt sein Dämon ein dichterisches Ideal vor, das er zu verwirklichen sich heiß bemüht, das ihn aber äfft und irreführt; mit dem er, wie Bellerophon mit der Chimäre, kämpft; das sich ihm immer wieder entreißt und nach jedem Handgemenge nichts zurückläßt als Fetzen vom Gewand. Kostbare Fetzen: tiefe Charakterzüge, satirische Sentenzen, barocke Philosopheme, lapidare Aphorismen von weitester Lebensperspektive, die schon zu geflügelten Worten geworden sind. Etwa: „Unglück kann jeder Esel haben; die Kunst ist die, daß man es richtig auszubeuten versteht“; „Die Wahrheit ist das kostbarste Lebensgut, und man kann nicht sparsam genug damit umgehen“; „Sünde ist eine pathetische Bezeichnung für schlechte Geschäfte.“ Dies alles macht kein Drama. Wedekinds spezifisch dramatisches Vermögen ist eine Pflanze, die ein siechendes Leben im Mondschein fristet. Seine Menschen haben manchmal eine Seele und fast nie Sehnen. Sie sind eingerichtet, widersprechende Stimmungen durch sich hindurch scheinen zu lassen, aber nicht kräftig auszuschreiten. Sie sind aufgelöst in lauter Sensationen. Sie heben sich selber gleichsam zu Phantomen auf, von denen die nihilistischen Ideen des Puppenspielers Wedekind hertönen, und die die Leute noch mehr durch das verdrießen, was sie sagen müssen, als durch das, was sie nicht sind. Und doch — —

„Mir ist bei meinen wenigen Erfahrungen klargeworden, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andere einschlagen. Man muß sie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüberstehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz der Posie glauben und bekommen Respekt vor dem Poeten.“ Es wird manchen überraschen, daß Schiller das gesagt hat. Ich meine auch: so lange wir den lebendigen Genius nicht haben — der dem deutschen Drama seit Anzengrubers Tode nicht erschienen ist — sollten wir uns freuen, ein so geniales Gespenst zu haben.

Die Duse in Florenz.

Hier muß man sie sehen, in ihrer natürlichen Umgebung, aus der allein man sie verstehen kann. Es ist mit ihr wie mit den Gestalten auf den großen Bildwerken Italiens: um ihr Bewegungsleben nachzufühlen, ihre psychophysische Dynamik zuinnerst zu erkennen, muß man das Volk beobachtet haben, aus dem sie hervorgewachsen ist. Sie ist die Hebende, die Verklärerin; wie die Frauen Giottos, Ghirlandajos, Andreas hebt sie (die Venezianerin die Idee der Italienerin verkörpernd) die Gesten der Leute, die wir hier auf den Straßen, auf den Märkten, in den Höfen sehen, über die Schwelle des Ästhetischen hinauf. Wie es Denker gibt, die das Bewußtwerden eines Volkes in einem Augenblick seiner Entwicklung sind, so ist sie das Schönwerden eines Volkes in einem sonst scheinbar schönheitsbaren Moment. Sie sammelt all das, was in der Erscheinung des Alltags halb, trübe, gebrochen bleibt, in sich zu einem Werk der Offenbarung.

Das habe ich nie stärker empfunden als kürzlich, da ich sie als Monna Vanna in dem Teatro della Pergola sah. Das ist ein Theater, das aus einem Parkett und fünf Logenrängen besteht. Das Parkett und die untern drei Stockwerke sind diesmal zum großen Teil den Barbaren ausgeliefert, die hier ihren traditionslosen Prunk zur Schau tragen; was drüber ist, das Reich der loggioni, gehört Florenz zu eigen. Man sieht ja auch hier manchen, oder vielmehr manche, die es Europa nachtun möchte; aber es herrscht eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks vor, die ohne unsre umständlichen zerebralen Umwege auskommt und doch zugleich eine gebändigte Form besitzt, die durch das Erleben vieler Geschlechter bestimmt ist. Wo wir schweigen und an unsrer Stummheit vergehen, sprechen sich diese Menschen aus: in einer natürlichen Weise, die jedoch nicht von ihnen herstammt, sondern von den Reihen ihrer Ahnen, die im Gange des Alltags an ihrer Wort- und Geberdensprache unendlich langsam weiter und weiter schufen. Innerhalb dieses Gegebenen wirkt sich das Persönliche aus: als Abschattierung der Rede, mehr noch als besonderer Rhythmus der Bewegung — immer aber nur eine kleine Freiheit, die um die große Macht der Zeiten herumspielt Diese Menschen haben keine Untiefen des schlechthin Einmaligen, das der aus Gemeinsamkeiten geborenen Erdensprache ewig widersteht; aber sie haben eine prächtig funktionierende Verbindung der reizempfangenden Elemente mit den bewegungerzeugenden.

Solche Eindrücke nimmt man auf, wenn man in dem engen dunkeln Treppengange mitten in einer drängenden Schar auf die Öffnung der loggioni wartet, und dann, wenn man sich einen guten Vorderplatz erobert hat und nun bis zur Vorstellung eine Stunde oder zwei vor sich und eine Menge laut schwatzender Florentiner um sich hat. Hierauf sieht man die Duse als Monna Vanna. Das angebliche Drama dieses Namens

ist bekanntlich mehr von Gedanken als von Impulsen gemacht, unähnlich Meaterlincks einstigen Gedichten, kurzatmig, stilarm, eine Historie ohne Größe. Teresina Geßner und Stella Hohenfels konnten es für die Wenigen nicht retten, Georgette Leblanc hat es uns vollends zuwider gemacht. Die Duse läutert es, verwandelt es, macht ein Werk der großen Kunst daraus.

Mehrfach wurde von ihrer malenden Kraft gesprochen. Diese zeigt sich nirgends so wie hier. Sie stellt im ersten Akt eine Gestalt hin, die aus Crivelli und Lorenzo Lotto gemischt ist, mit bronzeblonden Knabenlocken und einer sehr langen tiefblauen Brokatschleppe von wunderbar archaischer Steifheit, die ihren Bewegungen einen feierlichen Accent gibt. Und so bewegt sie sich, so redet sie: in voller Tradition — in voller Natürlichkeit. Aber sie gibt nicht bloß ein Renaissance-Bild, sondern einen Renaissance-Menschen. Man vergesse den farblosen Maeterlinck; was die Duse gibt, ist ein Renaissance-Mensch. Ein Geschöpf dies, über das viel zusammengefabelt wurde. Wie wir ihn hier sehen, ist es der absolute Italiener: der Mensch, der sich in der ihm von den Generationen geschenkten Form natürlich ausspricht. Von dem gegenwärtigen Italiener scheidet ihn: die Intensität seiner Erregungen, die Weite seiner Spannungen, die adäquate Vollkommenheit seines Reagierens. So ist die Madonna Giovanna, wie die Duse sie bildet. Aber sie tut mehr; sie gibt auch der Umgebung einen Sinn. Sie stellt hier einen Menschen dar, dem seine Umwelt das natürliche Sich-Aussprechen kampflos, unverzerrt gewährt, weil sie ihm, ihn glaubt: die edelste Frau des Quattrocento.

So geschieht vor unsern Augen der erste Akt: die Frau vor dem Volke. So fügt sich der zweite, intime daran, in leonardischem, lebendigem Geheimnis. So will der dritte beginnen. Aber nun ereignet sich das Ungeheure: die Umwelt versagt plötzlich, entzieht sich, glaubt nicht mehr. Der Abgrund öffnet sich, die Weltenkraft hat sich zwischen dem Menschen und den Menschen aufgetan. Das Wort war ja nie etwas für sich, es kam erst durch den Empfangenden zu vollendeter Wirklichkeit; und nun verschließt sich der Empfangende, glaubt nicht mehr, erkennt nicht mehr an; das Wort fällt zu Boden, machtlos, entheiligt. Das ist die recht eigentliche Renaissance-Situation, die Stunde, die den Kämpfer weckt. Nun kämpft Eleonore Duse. Hier greift sie über alles Gegebene hinaus. Sie streift den Crivelli, den Lotto des ersten Aktes, sie streift den Leonardo des zweiten von sich. Sie wirft den Leib vor, sie schüttelt die Haare, sie reckt die Arme. Sie schwingt den Blütenzweig wie ein Schwert. Alle Tradition ist dahin, der Einzelne ist erwacht, der sich nur wehren, nicht sprechen kann. Ihre Worte sind keine Mitteilung mehr, sie sind Kampf; sie sausen wie Wurfspieße durch die Luft, sie klirren wie der Schlag der Klinge auf den Schild. So führt sie ihren gerechten, wundersam reinen Krieg, die Einzelne gegen starre, dumpfe Übermacht. So kämpft sie in ihrer Verzweiflung, so wehrt sie sich noch immer, fast

blind vor Entsetzen und Empörung, wieder, und wieder, und wieder. Aber endlich kann sie nicht mehr, sie erlahmt, sie unterliegt. Und nun —

Nun, da sie um ihr Wort nicht mehr kämpfen kann, da die Flut über sie hereinbricht, da sie plötzlich die ewige Kluft erblickt, nun da sie die Lüge erwählt, verwandelt sie sich. Sie verwandelt sich plötzlich, mit einem Schlage, in einem Augenblick. Sie neigt sich nicht der Lüge zu, sie verhandelt nicht mit ihr, sie erwählt sie. Und in diesem Augenblick der Wahl verwandelt sie sich ganz und gar. Die Stirn zerrt sich, die Augen erstarren, die Wangen erbleichen, die Backenknochen treten steif hervor, der Mund krümmt sich, das Kinn spitzt sich zu, das ganze Gesicht ist schmal und eckig geworden. Die Hände scheinen dünner und zucken, im Halse bebt ein stummes Schluchzen, den vermagerten Leib schüttelt ein Krampf. Sie kann sich nicht mehr aussprechen. Ihre Lippen sind versiegelt, ihre Glieder gefesselt. Sie ist der gothische Mensch geworden.

Wo sahen wir wohl solche Gestalten? Auf Bildern Rogiers van der Weyden vielleicht. Doch nicht recht. Sie gibt mehr. Das ist der gothische Mensch. Das ist der Mensch, der einsam ist von Geburt, der sich nach dem Wort verzehrt und dessen schamvoll ist. Das ist der Mensch, dessen Schicksal die Weltenkluft ist. Der sich den Menschen nicht sagen kann und seinem Gott Dome baut, in den Höhen mit ihm zu reden.

Man kann die Duse nur aus ihrem Volk verstehen, aber man kann sie aus ihm nicht ganz verstehen. Man betrachte ihre Monna Vanna. Im ersten, im zweiten Akt hat sie aus dem italienischen Leben und aus der italienischen Kunst geschöpft. Um den Kampf des dritten zu gestalten, hat sie tiefer gegriffen, in die großen italienischen Kampfzeiten, die keine Werke, sondern nur eine Geschichte geschaffen haben. Aber zum Schluß, die Verwandlung? Hier ist Italien zu Ende. Hier ist alles Material zu Ende. Hier gebietet der Künstler, der, ein Born ihm selbst unbekannter Kräfte, auch das zum Leben erwecken kann, was er nie berührt hat.

Martin Buber.

Die Ebene.

Am Abend ist die Ebene ein Meer,
Du stehst am Strand, die Wogen rauschen.
Dumpf naht in stummer Wiederkehr,
Was du in deinem Leben je gelebt,
Und was dich in der Gegenwart durchbebt,
Vermählt sich ihm. Bang mußt du lauschen,
Bis dich die Flut mit Mutterhänden nimmt
Und deine Welle mit den Wellen schwimmt.

Emanuel von Bodman.

Pariser Theater.

Drei Stücke verlangen drei knappe Seiten. Sie geben sämtlich den Kampf einer gewissen Lebensschicht mit den Lebensbedingungen materiellster Art. Ihr Held ist das Geld. Und in allen dreien schließt ein Selbstmord die dramatische Rechnung scharf und klar, aber wenig aufklärend ab. Am Ende des Schlußakts knallt es jetzt in fast jedem pariser Stück psychologischer Fraktur; so sehr ist das die Mode der Saison, daß ein findiger Publikumskenner auf die Affiche seines Stücks, das weich, zärtlich und gütig zu gutem Ende führt, setzen durfte: „Das einzige Stück ohne Selbstmord . . .“ Im übrigen bin ich, wenn sonst kein deutscher Kritiker, es den Herren Germain und Tabor, den Autoren dieses nicht allzu tiefen Stücks, das zur Heldin einen weiblichen Doktor, zur Handlung nichts hat, schuldig, wenigstens den Titel zu nennen: Es heißt „Fred“.

Sprechen wir ernst von ernsten Sachen. Das erste Wort verlangt Henry Bernstein mit einem aus Routine und Lebensspiegelung gerecht gemischten Stück „La rafale“ (Die Windsbraut). Herr von Chaceroy ist ein Enkel. Das heißt, er ist schon ein wenig blasiert auf die Welt gekommen, hat in seinem Blut und Gehirn die Erinnerung an manche Freuden, alle feine Kultur vergangener Jahrhunderte, kann nur in der Sphäre angenehmer Dinge und gut gepflegter Menschen leben und braucht, um der nächsten Sonnenhelle mit lustiger Freude entgensehen zu können, starke Sensationen. Er ist ein Enkel; die Großväter und Väter haben nicht allein Vermögen erworben, sondern auch schon verbraucht, und er, Robert de Chaceroy, lebt seit Jahren vom Spiel, vom Namen. Schließlich krachts. Der kühle Spieler, der nie einen Heller mehr gewagt hat, als er wagen durfte, hat anvertrautes Geld verjeut, der Kredit ist erschöpft, es ist aus. Das erleben wir im Theater, gespiegelt in der Seele einer jungen Frau, die ihn liebt. (Madame Le Bargy hat dies mit einer wundervoll tierischen — höflicher: animalischen — Hingebung gespielt, voll allerhand Sinnlichkeiten, aber eigentlich garnicht französisch; nämlich nicht geistreich, charmant, lieb, spielerisch, sondern voller Zucken nnd Erschauern, unterworfen der Kraft eines Mannes, den man im Blut hat; eher also die Linie der Duse.) Er fragt sie: „Liebst Du mich, auch wenn ich ein schmutziger Verbrecher bin?“ Sie küßt ihm die Hände. „Was hat“, fragt sie, „das eine mit dem andern zu tun?“ Die junge Frau ist aber doch von der andern Art; die Tochter des Herrn Le Bourg, eines Parvenus mit sehr vielen Millionen. Es ist überhaupt in diesen Wochen ekelhaft gewesen, wie viel Geld immer die eine Hälfte der Figuren auf der Bühne hat, in der die andern mehr oder weniger Bettler sind. Die Tochter des Herrn Le Bourg will natürlich Chaceroy retten. Aber woher diese einer Million nahe Summe

nehmen, die noch außerdem — so verlangts die Ehre — Herrn Chaceroy nur auf allerhand Umwegen angeboten werden kann. Sie verlangt die Hilfe vom Vater. Der lacht sie aus. Als ihm die Situation aber klar ist und er auch einsieht, daß seine eigene gesellschaftliche Position zertrümmert ist, wenn seine Tochter Skandal macht, ist er bereit, das Geld herzugeben, wenn Chaceroy verschwindet. Die Geliebte aber hat als Erstes ja verlangt, daß er nie wissen darf, woher die Hilfe kommt. Sie verläßt Mann und Eltern und geht in die englisch eingerichtete Junggesellenwohnung Chaceroys. Nicht ohne vorher eingesehen zu haben, daß auch radikal-sozialistische Cousins einen Preis haben wollen, wenn sie drei Viertel Millionen herleihen sollen. Chaceroy und sie wollen fliehen. Nach einer letzten Nacht. Herr Le Bourg kommt. „Reden wir einmal eine Viertelstunde aufrichtig", sagt er Herrn Chaceroy. „Meine Tochter ist da. Sie brauchen das Geld. Was tun Sie ohne Geld? Ich gebs Ihnen, wenn meine Tochter zu ihrem Mann zurückgeht — ich werde das schon einrichten — und Sie Ihren Wohnsitz in die Kolonien verlegen." „Reden wir zwei Minuten aufrichtig", sagt Herr Chaceroy. „Sie wollen Ihre gesellschaftliche Situation retten. Das kann ich Ihnen billiger als für die Million, die Sies so kostet, sichern. Ihre Tochter nehmen Sie zurück. Seien Sie nett mit der Armen, sie liebt mich so, auch ich — das gehört aber nicht hierher. Ich aber erschieße mich. Was soll ich in den Kolonien?" Und erklärt in einer sehr starken Szene, in der man eine Stimme unsrer Zeit nicht überhören kann, den Abstand zwischen den Leuten, die des Lebens Reize eben erst entdecken, sich noch mit so viel Dingen freuen können, und jenen andern, die in der Bilanz des Daseins nicht allzu viele naive Freuden mehr zählen dürfen, und die darum, wenn eine wesentliche Möglichkeit ihrer Existenz ihnen genommen ist, dem Tode leicht und ohne allzu viel Bedauern über den Verlust der Erdenwelt entgegentreten können. Herr Le Bourg geht weg, Chaceroy schickt die Geliebte in ein kleines Restaurant, wo sie statt seiner die teuern Eltern finden wird, und erschießt sich. Fünf Minuten, bevor die Rettung kommt. Ein Agent bringt nämlich jene Summe; die Geliebte hat sie doch um den Preis ihrer Hingabe vom Cousin erkauft. Fünf Minuten zu spät. Ich hasse die Tragik des Stunden- oder gar Sekundenzeigers auf der Bühne. Wie, wenn der Fiacre, der diesen Herrn bringt, ein wenig rascher fährt? Dann fängt erst an, was ernsteren und nachdenklicheren Zuschauern dieser Lebensschicksale das Interessante wäre: Wie ist es mit so einer Frau, die sich ekelnd und zerrüttet einem Dritten hingegeben hat, um den Geliebten zu retten? Das können also Frauen, könnens, wenn gerade ihr Tiefstes, der Weib-Instinkt, das Blut, das Gedächtnis zuverlässigster Momente spricht! Und der Mann, dem so ein Opfer wird? Geht er nicht gerade dadurch ihr verloren, sie ihm? Ist so eng das Beste einer Natur an das Schrecklichste, uns Unerträglichste

geknüpft? Ein Stoff von Wert; hier, was dem Stück vieles nimmt, nur nebenbei in das Duell Le Bourg-Chaceroy gemischt. Immerhin, dieses Stück hat ein paar sehr starke Szenen, ein wenig, was uns alle angeht, und einen klugen Dialog.

Dumeny war ein Chaceroy voll Leben, Eleganz, Resten raubritterlicher Brutalität, moderner Kühle, neurasthenischer Stimmung und unsrer Gesinnung näher, als seine Taten vermuten lassen; Gemier ein vortrefflicher Le Bourg voll Appetit für das schöne, eben erst entdeckte Kulturdasein.

Alles, was „La Rafale“ an Qualitäten besitzt, fehlt dem neuen Stück von Henry Bataille „La Marche Nuptiale“, das blöde, geschmacklos, langweilig und untheatralisch ist. Das keinen Geist hat und eine Niedrigkeit im Hin und Her menschlicher Gesinnungen und Handlungen zeigt, die viel zu geringe Maße hat, um auch nur eine halbe Stunde interessieren zu können. Ein junges Mädchen aus guter Provinzfamlie geht mit einem Klavierlehrer durch, der zwar kein Talent und keine persönlichen Reize, aber auch kein Geld hat. Das Einzige, was er besitzt, sind Celluloidmanschetten, die er im Wohnzimmer der möblierten Wohnung während des Dejeuners wäscht, trotzdem nebenan ein Schlafzimmer ist.

Das junge Mädchen aus guter Familie nützt ihre Beziehungen aus, um dem Geliebten eine Anstellung zu verschaffen. Der nützt die zu einer kleinen Veruntreuung aus: pour le bon motif natürlich, um ein Klavier mieten zu können. Auf diesem Klavier wie auf verschiedenen andern Instrumenten wird denn auch den ganzen Abend hindurch Lärm verübt. Der Geliebten hat aber gerade der Chef des Klaviermenschen, der Mann ihrer Freundin, eine unsittliche Erklärung gemacht, ist abgeblitzt, was ihn mit Hochachtung erfüllt und dem kleinen Defraudanten Verzeihung sichert. Die junge Dame sehen wir einen Akt später im Hause ihrer Freundin wieder, wo ihr natürlich jener letzthin abgeblitzte Chef nachstellt. Sie wappnet sich in ihre Tugend, steckt aber immer mit ihm zusammen. Sie schwört, sie werde sich selbst bestrafen, wenn sie sich auch nur das Geringste vorzuwerfen haben werde, trinkt sich aber kurz darauf einen Schwips an und läßt sich abküssen. Kaum geschehen, nimmt sies auch schon aufs tragischste und läuft, weil so der Akt schließen kann, in die kalte Winternacht. Sie kehrt zum Klavierlehrer zurück, ersucht ihn noch einmal, auf jenem Klavier den Hochzeitsmarsch zu spielen, und erschießt sich, also melodisch begleitet. In Schönheit sterben. Bewiesen ist, daß eine Frau gar keinen Grund hat, in Armut glücklich zu sein, wenn sie den Celluloidmanschettenbesitzer nicht liebt. Und weiterhin, daß Geldsorgen an und für sich kein dramatisches Motiv sind. Und schließlich, daß auch das ausgezeichnetste Gemüt einen Kritiker von Zeit zu Zeit nicht vor Roheit zu schützen vermag.

Das feinste dieser Stücke, in der ein Selbstmord Geldschwierigkeiten beendet, ist die „Bertrade“ von Jules Lemaître. Kein sehr straffes

Theaterstück, keine Sensation, aber elegant, liebenswürdig, jede einzelne Szene schön gefügt, jede Figur umschwebt vom Hauch guter Luft. Eine Fülle amüsanter Stimmungen, kein geschmackloses, schon gar kein dummes Wort. Und schließlich eine dramatische Situation, die uns alle interessiert, weil wir ihr auf Schritt und Tritt begegnen: der Mensch der alten Kultur im Klein-Kampf mit der neuen Welt; seine Ehrbegriffe, allmählich zermürbt, werden der letzten Prüfung ausgesetzt. Lemaître läßt ihn den Tod wählen, jenen Selbstmord, der schließlich ein natürliches Ende ist: die Kräfte sind erschöpft. Der Marquis von Montferrand ist ruiniert. Unter dem zweiten Empire war er ein Millionär von Glanz. Arbiter elegantiarum. Nach der Republik ist er das geblieben, aber die Millionen sind jetzt Millionen Schulden. Er hat zwei Möglichkeiten: seine Tochter mit einem jener modernen Eroberer zu verheiraten, der viele Millionen, einen schlechten Ruf, junges Blut und gesellschaftlichen Ehrgeiz hat, oder selbst eine Witwe zu nehmen, mit der er, lang, lang ists her, das netteste Abenteuer seines Lebens gehabt hat, als sie in einem Chantant sang und er ein heiterer Ritter war. Sie hat seitdem einen österreichischen Baron geheiratet, seine Kupferminen glänzend verwaltet nnd ist jetzt viele Millionen schwer. Bertrade, diese Tochter des letzten Montferrand, die ihr Vater um ihr Erbteil gebracht hat, und die als Heilige vom Schlag der vieille France auf dem Lande lebt, liebt einen Cousin, der jene alten Ansichten mit ihr teilt und ziemlich nervös macht — auf der Bühne sind die anständigen Menschen noch aufreizender als im Leben —; sie verweigert also die Ehe mit Chaillard. Der Marquis ist schon drauf und dran, die Baronin zu heiraten, trotz allem Klatsch der guten Welt, Bertrade aber weiß ihn im letzten Augenblick beim Stolz zu packen und er drückt auf den Hahn seines Revolvers. Das Beste sind die Figuren: Dieser letzte Montferrand, charmant, voll der edelsten ästhetischen Kultur, der Provisionen von Geschäftsleuten nimmt, denen er Kunden zuschickt, für den das Geld ein Zeichen schöner Dinge, das Leben ein wirres Abenteuer ist; Chaillard, der sozialistischer Abgeordneter, Besitzer von dreißig oder vierzig Millionen und Freund von Herzogen ist; Bertrade und die Baronin, die zwei gegensätzlichsten Figuren, die eine Bretterwelt vereinigen kann Und so weiter. Natürlich wird in der Renaissance wieder entzückend gespielt von: Guitry, der Brandès, Judic, allen.

Den stärksten Gewinn kann die lebendige Bühne in diesen pariser Wochen aber weder aus der handfesten Dramatik Bernsteins noch aus der eleganten Literatur Lemaîtres, weder aus ein paar neuen Vaudevilles noch aus einigen kleinen Theaterchen, in denen die Schauspieler allgewaltig herrschen, holen: sondern aus einer Neuaufführung der Opéra comique, deren Direktor, Herr Carré, der größte Regisseur Frankreichs ist. Hierher müßte unser Freund Reinhardt einmal kommen; sein dem

künstlerischen Theater so offener genialer Sinn wird hier finden, was, er selbst weiß es sicher noch besser als ich, mit noch so schönen festen Bildern, plastischen Reliefdekorationen nicht zu leisten ist. Jeder Akt, den Carré in dieser neuen lyrischen Oper „Miarka" (der dumme Text von Richepin, die mir, dem Laien, nichts sagende Musik von Georges) gibt, ist eine Evolution, eine rhythmisch bewegte Folge malerischer Stimmungen, Impressionen. Da erleben wir eine Nacht. Tiefer als in vielen Versen großer Dichter bekommen wir die Mysterien des Traums zu spüren. Zuerst ist weißer Winter. Kahle Bäume recken dürre Arme. Der Tag dämmert. Dann leuchtet nur noch blau der Schnee, indeß zwei Frauen einschlummern. Dann flieht ihnen das helle Bewußtsein. Die Ebene gebiert Gestalten, die, dünner als Schatten, wie blasse Wünsche vorbeilaufen. Dann wirds heller. Ein Lichtkreis öffnet sich irgendwo in der Ferne, während es vorne um die Schlafenden düster, dunkel bleibt. Mädchen tanzen. Eine Schönheit löst die andre im Amt freudiger, heller, lieber Bewegungen ab. Bunt und zart von japanischen Seiden, indischen Geweben, geheimnisvollem Schmuck glitzert die traumerfüllte Nacht. Nun spielen sie hinten. Die Träume entlassen Bilder flugs; unsäglich rasch eilt eines, knüpft sich das andre. Die Augen können die Vision nicht festhalten, das horchende Herz zittert, weil es den holden Spuk schon wieder entschwinden sieht; nun necken sie einen Bären, nun entlocken sie dem Winter Blütenträume, nun sprießen gar Blumen aus den kahlen frostigen Zweigen der abgehärmten Bäume. Nun kommt ein dunkler König auf hohem Rosse; nun dringen die ersten Schauer des nüchternen Tags in die süße Welt der freien Träume — nun fliehen die Gesichte. Das Blut schwillt ab. Das Bewußtsein kommt wieder mit unseliger Klarheit. Die letzten Schemen schweben fort. Der Traum ist ausgeträumt. Da hat man eine dramatische Dekoration, Ausstattung, die selbst Rhythmus, Theater ist. Das Technische mag, wem das wichtig ist, besser im letzten Akt sehen. Dort dehnt sich eine endlose Straße; die sollen zwei Frauen gehen. Die Telegraphenstangen weisen den Weg, der nie zu enden scheint. Ein Blick auf diese Bühne, im fahlen Licht, und der Zuschauer wird müde, hoffnungslos. Und nun, während der Regen fällt, Tag wird, einer Frau die letzten Kräfte versagen, ein König endlich kommt, Hochzeit gefeiert wird, Glück auf irrende Trostlosigkeit folgt, heben sich wunderlich — nur dem, der gut aufpaßt, merklich — Schleier, dringen Lichter so mannigfacher Nüancen, Töne, Stärken ein, daß die hoffnungslose Straße zum gerechten Schauplatz aller Wandlungen wird, keine Stimmung aufkommt, die nicht das Licht kräftiger als Musik und Worte unsern Sinnen vermittelte. . . . Hier erscheint in aller Stille ein Problem des neuen Theaters wundervoll ins Leben gesetzt.

W. Fred.

Der Tanz.*)

Ein letzter Karneval.

Ein letzter toller Karnevalszug bewegt sich um die große Null, die das Ballett als Literatur darstellt. Ein unerhörter festlicher Apparat wird angefahren. Zur großen pariser Oper tritt die Konkurrenz von Porte St. Martin, London wird zur Metropole der Ausstattungskünste, in Wien werden um 1800 jährlich an zwanzig neue Ballettstücke gegeben, auf der Skalabühne wimmeln damals schon fünfhundert Personen, Kopenhagen unter Galeotti und Bournonville, der seine Memoiren schreiben mußte, Berlin in der Taglionizeit, Rußland vor allem, das diese französische Überlieferung am teuersten bewahrte, verschwenden Mittel und Kräfte an das Ballett: alles, um eine rauschende Kunst über die Katarakte der vieux jeux in den stillen unbeachteten Dichterstuben einiger Idealisten verfluten zu lassen. Ausdruck, Ausdruck! Die Wahrheit hat seit Noverre die liebliche Karnevalslüge schön, aber sicher getötet.

Fünfundzwanzigtausend Menschen feierten das Fest des „höchsten Wesens", das der Maler David entworfen hatte: religiöse Rhythmen in antiken Kostümen unter patriotischen Klängen. Statuen der Weisheit, Wagen der Freiheit, Trabanten der Lebensalter, Berge mit dem Vaterlandsaltar, die Nationalkonventler mit Blumen und Früchten, rosenbekränzte weiße Revolutions-Mädel, Verbrüderung, Hymnen, ein Volksrausch unter der Maske der Menschlichkeit: vive la république. Noch glaubte man an die Kraft der Volksfeste mit ihren Reigen unter ländlichen Bäumen. Fürstenglanz und Volksamüsement schmelzen an ihren Enden zusammen. Das Theater bleibt übrig. Man fliegt durch die Lüfte, man fährt Schlittschuh und tanzt zu Schiffe über das Meer. Man spiegelt die pas de huit, man läßt die Kinder menuettieren und der lange Henri veroffenbacht die Antike. Nur die Mormonen noch eröffnen und schließen ihre Tanzfeste mit der Bitte um den Segen des Höchsten. Immer hilft es historisch zu sein. Man übt sich durch Bälle à la Maria Stuart, Trianon lebt auf, Lafontaine wird getanzt, alte Uniform wird diktiert, noch einmal probiert man die ländlichen Wirtschaften, man affektiert sich in Pavanen und Volten, man watteaut, blumenfestelt und

*) Unter diesem Titel läßt Oscar Bie in kurzem sein lange erwartetes Werk über die rhythmischen Künste erscheinen. (Bard, Marquardt & Co., Berlin; Preis des in echt Pergament gebundenen Exemplars 25 Mk., vor Erscheinen subskribierte Exemplare 20 Mk.) Es dürfte noch mehr als durch die geschmackvolle Pracht seiner künstlerischen Ausstattung, die Karl Walser besorgt hat, durch die berückende Schönheit seiner literarischen Form — die den wissenschaftlichen Wert der Arbeit nur für unheilbare Pedanten schmälern wird — das Weihnachtsbuch dieses Jahres werden. In einer der nächsten Nummern der „Schaubühne" soll Bies Entwicklungsgeschichte des Tanzes eingehend betrachtet werden. Heute möge dieser mozartische Geist für sich selbst sprechen.

fackeltanzt. 1805 wird für Pauline Borghese das uralte Fest des Königs René wiederholt, die Versuchung des heiligen Antonius wird 1832 zu einer Rekonstruktion des alten Opéra-Balletts 'mit Gesang und Tanz, 1837 wird in Versailles die historische Revue von Scribe und Auber abgenommen: ein tanzender Fries aller Geister Frankreichs in alten Kostümen, von einer symphonischen Musik begleitet, die die erfreuliche Entwicklung dieses Landes bis 1830 mutig illustriert. Hat man genug Historie, so faßt man sie chronologisch zusammen. Man chronochoreographiert die wiener Walzer und die deutschen Märsche. Man baut der Geschichte des Tanzes einen Tempel auf der Weltausstellung, und im Palast Guadalcazar zu Madrid entwirft Meister Carbonero seine kleine Enzyklopädie des großen spanischen Tanzes, in der Padrillas Liebeshof, Fortunys Vicaria und Valeras Novelle Pepita Jimenez in Bewegung gesetzt werden.

Indessen ergötzt man sich am Korsaren, dem Adam seine Musik verschrieb, an der Sakuntala, die Gautier und Reyer vertanzten, dem Papillon vom Herrn Offenbach, der Coppelia und Sylvia unter Delibes' graziösen Rhythmen, der weise Nuitter versucht es noch mit Gretna-Green und Namouna, die Guirand und Lalo komponieren, Coppée und Widor umarmen sich in der Korrigane, Messager läßt die deux pigeons auffliegen nnd St. Saens streut seine geistreichen Einfälle über Fräulein Javotte. Die letzte feine Pantomine hieß Wormsers „Verlorener Sohn". Keine schlechten Tänzer, die uns amüsieren wollen. Das Publikum aber landet in den Massenfreiübungen des Manzottischen Excelsior. Man vergaß die polnischen Milchmädchen und Soldatentöchter, die in jeder Saison neu aufgelegt wurden. Man vergaß die Adam-Taglionische Weiberkur, in der das Landmädchen Mazurka mit Schluck- und Jaugefühlen zu einer Gräfin wird. Hoguets Robert und Bertrand, die Diebe, tanzen Bankdirektoren und retten sich in einem öffentlichen Garten auf dem abgeschnittenen Luftballon. Satanella, ein feines Kaliber, überwindet ihren faustischen Studenten in vier Milieus, die abgeschiedenen Willybräute walzen ihre Kavaliere tot, Arquelin wird in die Luft geschossen, packt seine Knochen zusammen, erlebt Seestürme und Liebeshändel, venezianische und chinesische Abenteuer und verwandelt und verkleidet sich bis in die Puppen. Noch spukt die altehrwürdige Pomona in Laucherys Kopf, die Danaiden bei Hoguet und die Undine bei Taglioni. Doch lieblich-dumm klingen kleine bürgerliche Polterabendscherze, naive Militärbengalismen, viel unterbrochene Hochzeiten, Seeräuber, Brasilaffen und hinkende Teufel, mit unermüdlichen Intrigen auf dem Maskenball, in der Garderobe, auf der Bühne und beim Gewitter, mit Schlußregenbogen. Man beginnt mit jungen Mädchenpensionaten, führt in ungarische Modewarenhäuser und schließt in der Narrenanstalt. Flick und Flock aber sitzen die längste Zeit auf dem Kabel, um mit den Nereiden und Flußgöttern zu spielen, die wahrlich keine Holländer sind.

Was hatte Heine die Mythologie beschworen, um ballettanzende Ritter wieder zum Leben heidnischer Feste zurückzurufen? Kaum ein Theater kümmerte sich um seinen Liebhaber der Diana und seinen Doktor Faust, die mit den Göttern und Teufeln tanzen sollten. Die Götter bleiben im Exil und Faust heiratet glaube ich doch die Bürgermeistertochter, weil er die Tänze und den goldenen Bock, die ihm seine Mephistophela durch sämtliche Zeitalter vorzaubert, nicht mehr sehen will. Wenn wir Bacchus leibhaftig zu schauen meinen, ist es ein verkleideter Kellermeister, und Jupiter lebt nicht mehr, er ist ein alter schwindelnder Greis auf der Kanincheninsel, der die Dichter verrückt macht. Die armen Dichter. Sie vertrauen ihre letzten Wahrheiten den Balletteufenbeinen an und ihre letzten dekorativen Schönheiten den Maschinenmeistern. Richard Dehmel baut in seinem „Lucifer" ein gewaltiges tanzendes Triptychon zusammen, von Klingerscher Gedankenschwere, das die alte Freundschaft des sternlockenden Lucifer mit der serpentinenen Venus und ihre Trennung und ihre neue Himmelfahrt zur Mutter mit dem Kinde durch die Sphären klingen und tanzen läßt. Aber es wird dem Heidengott nicht besser gehen als dem Bierbaumschen „Pan im Busch", der die ganze schöne Pension mit ihren Professoren und Gouvernanten angrinst, nachdem er ein paar Menschenkinder glücklich gemacht zu haben glaubt. Die Ballettbesucher schrecken vor diesem Pan, wie er vor den Glocken unserer Theater schreckt. Arme idealische Dichter. Sie wollen ein Feld erobern, das von Gauklern eingenommen ist. In ihren stummen Stunden schaudern sie vor der Rücksichtslosigkeit des redenden Lebens und hängen den schönen Vorstellungen nach, die die lautlose Linie bewegter geistiger Bilder zeichnet. Hugo von Hofmannsthal schrieb, er schrieb nur das sinnvollste und das dekorativste aller Ballette, die jemals rhythmische Sinne bezauberten: den Triumph der Zeit. Zerbrochene Herzen und die Schwankungen liebenden Rausches, Tänzerinnenglück und Mädchenblüte, wehmutsvolle Erinnerung und die Trägheit des Vergessens, Ruhe antiker Haine und alle Götterfreundschaft, sie sinken in der Stunde dahin. Der Harfner aber steht auf der gespannten Brücke, und sie fängt zu leuchten an, und der Brückenbogen ist nichts als ein Gewinde aus schönen, ineinander verflochtenen lebenden Gestalten, die eine wundervoll leuchtende Atmosphäre umgibt und über dem Abgrund hält. Was ist Jugend, was Alter? Die große Stunde nimmt sie in sich auf, um sie ewig zu wechseln, zu verflechten, wiederzugebären. Wir zählen die Stunden, aber die Zeit, sie triumphiert. Und alle amours déguisés, die an Fürstenhöfen lüsterne Augen ergötzten, beugen sich vor der Majestät dieses letzten aller Trionfi, den unsere Weisheit ersann, des Triumphzuges der Zeit, in der die bunten Stunden im Tanze von Augenblicksamoretten umspielt sind, in der die trägen, geflügelten, erhabenen und traurigen Stunden täglich ihre selbe Pantomime aufführen

und das Kind seine Hindin verläßt, der Knabe die Schmetterlinge vergißt, der Jüngling seine geliebte Stunde aus den Armen gibt, um als Mann wie der Pensiero auf dem Mediceergrab das Greisenalter zu erwarten: vita somnium breve.

Die Bühne hört nicht auf diese Träume. Der Triumph der Zeit zwingt sie, auch ohne aufgeführt zu werden. Sie hört nicht einmal auf das Satyrspiel der Wedekindschen Pantomimen, in denen Flöhe die Hofdamen zum Cancan reizen, Mücken unter der Bettdecke geschwollene Bäuche verursachen, und eine Kaiserin sich erwürgt, weil ein Athlet nicht mehr kann. Der Mummenschanz hat die Narrheit verloren und die Weisheit nicht verdient. Die Masken liegen herum, die Beine wirbeln, die Gesichter lächeln noch, aber die Glocke hat geläutet. Die Bühne verfinstert sich. Zwei kalkweiße Clowns springen hervor, sie kegeln mit ihren Köpfen und machen einen Überschlag an der Tabakspfeife, die der abnehmende Mond sich in den Mund gesteckt hat.

Fledermaus.

Tanzet, Vernunft und Gerechtigkeit. Hüpfet ihr Gefühle, die ihr vom Tritt des Lebens schwere Füße bekommen habt. Musiziert, ihr Wünsche, die ihr in uns lastet, wie ein Chaos von stimmenden und probierenden Instrumenten, die auf ihren Dirigenten warten. Das Variété des Lebens ist eröffnet. Der Karneval zündet dem dämmernden Tage die Lichter an. Ein seidener, leicht bewegter Vorhang trennt euch von den Mysterien des Zynismus. Ihr werdet die Sorge der Einsamen sehen, die sich den Domino umgeworfen hat, um für einige Stunden Inkognito spielen zu dürfen. Das Plaisier der Vielen werdet ihr erkennen, in seiner unverdorbenen Weiblichkeit, noch ehe es Tenor bei Charpentier wurde und elektrische Flammen im Mantel verbarg. Die Heiterkeit trefft ihr, die über alle Logik lächelt wie ein Gott, die den Mond zur Sonne macht wie Pierrot und das Lob der Narrheit singt wie Hafis. Ihr werdet den Philosophen des Walzers hören, der euch ohne jede Hypothese und Beweise überzeugt, daß der Ernst tragischer Rhythmen eine Parodie des Glücks ist und alle Weisheit im wohl regulierten Tempo eines Dreiviertel-Temperaments geborgen liegt.

So steht und wartet die Fledermaus am Ende meiner kleinen musikalischen Tanzkonversation. Audrans Grotesken in Bangscher Manier, Suppés opernwürdige Haltung, Offenbachs parodistischer Esprit, alles in allen Ehren, die Fledermaus allein löste das Problem der Operette, kein Problem zu sein. Inhalt? Drama? Wahrscheinlichkeit? Ihre Rhythmen fegten die Ereignisse in alle Winde, daß sie in der Luft herumtanzten. Sie bildeten den Stil des Lebens, das sich von aller Schwerkraft lossagte, die Arme pendelte, die Füße schwenkte und alle fürwitzigen Begriffe und Worte und Deutlichkeiten, die sich auf seiner Nase

niederlassen wollten, mit einer graziösen Wendung der Unterlippe fortblies. „Wenn der Mut in der Brust die Spannkraft übt . . .“

Prochazka in seiner Straußbiographie (auf die ich wegen der ganzen Literatur verweise) erzählt, daß der Meister die Operette in vierzig Nächten komponierte. Was diese vierzig Märchennächte träumten, mißfiel zunächst den Wienern, wie ihnen der Donauwalzer, die Morgenblätter, Wiener Blut a tempo mißfallen hatten. So genial war das. Die Berliner, die auch Carmen erkannt hatten, erkannten die Fledermaus. So ironisch war das. Die nüchternen Hamburger erhoben zuerst diese Operette zur hochwolgeborenen Oper. Das war der Gipfel. Sie zog nach Bombay, Melbourne, Viktoria, S. Francisco. Sie wurde hoffähig. Und doch hat ihr das alles nichts geschadet.

Ich habe nun jahrelang über den Tänzen der alten Völker und verflossenen Jahrhunderte gesessen, habe Pavanen studiert mit heißem Bemühen und Galliarden, Allemanden und Couranten, Menuetts und Sarabanden, und da ich den Schluß davon schreiben will, kann ich nicht am Schreibtisch sitzen, ich schreibe ihn am Klavier, ich erröte nicht, und hole diesen kleinen süßen Klavierauszug und spiele meinen Essai auf den Tasten. Über Blumen, über Hunde, über Radium kann man schreiben, man kann Feuerwerke analysieren und über den Rhythmus ästhetisieren, kann die Schritte der alten Gesellschaftstänze und die Maskeraden der alten Ballette verzeichnen, aber die Fledermaus kann man nur spielen. Was interessiert mich das Schicksal des Herrn Eisenstein und die alkoholische Philosophie Froschens? Ich spiele Tänze, ich habe Zeit zu allen drei Akten, ich spiele und verbinde die Nummern, indem ich sie ausklingen lasse, indem ich sie vorbereite, ich schaffe das musikalische Bild dieser Tanzsinfonie nach, und es ist ein ruhiger, dankbarer Abend um mich, Leichtigkeit des Sinnes, Fröhlichkeit des Herzens, das Klavier antwortet mir feiner und wohllautender als je — und so spiele ich in trunkener Wortlosigkeit diesen musikalischen Essai, dieses Buch der Lieder und Tänze.

Alle alten Spielopern stehen um mich herum und lauschen diesen Advokatenmärschen mit ihren Vivaceschlüssen. Alle Rheinländer beneiden diese Soupereinladung. Alle Sarabanden wiegen sich mit dieser trostreichen Gattin, um sich dann die Hände zu reichen und zu polken o je, o je, wie rührt mich das! Die Menuette kleiden sich in modische Mazurken, erheben ihre Stimme und singen im Chorus von dem Glücklichen, der vergißt, was doch nicht zu ändern ist. Die Walzer spitzen den Mund und flüstern in anmutigen Schnellern von den späten Tête-à-Têtes, bis wir mit dem großen Galopp in das allgemeine Vogelhaus abfahren. Mit komischer Feierlichkeit steht da an der Schwelle eine Allemande, die in höchst unmoralischer Weise bei Strafe der Ausschließung die Langeweile verbietet, worauf ein unhöflicher Marquis durch einen Walzer ausgelacht wird, und ein verlaufenes Ehepaar eine kanonische

Polka singt, Es ist Zeit, die Uhr galoppiert. Die Ungarin wirft das Feuer in die Gesellschaft, Czardas, Friska bis zum Wahnsinn. Auf der Höhe des Taumels tanzt der Champagner seinen Galopp. Die Sinne schwimmen, die Augen glänzen, die Hände streichen, und alle Lust versinkt in tiefer Erregung in den langsamen Kußwalzer. Da steigt die Vision der Nationalitäten auf. Die Spanier mit ihrem feurigen Dreiviertel, die Schotten mit ihrem punktierten Vierviertel, die Russen mit ihrem klirrenden Mazurkatakt, die Böhmen mit ihrer hopserigen Polka, die Ungarn mit ihrem più und più allegro — aber ich sah sie alle zum letztenmal, der wiener Walzer überholt, übertanzt sie, auf der tiefen G-Seite wirbelt er los, wirbelt höher und höher und bricht mit weitgespannten Armen in den Jubel aus — ha, welch ein Fest!

Ha, welch ein Fest! Noch klingt es und summt es in den Ohren. D C H, Gis A C, G — G, G. Es geht nicht fort, es tanzt da innen etwas und will nicht zur Ruhe kommen. Jawohl, nun sitzen wir im Gefängnis, aber es will in uns weiter tanzen. Verschleiert vernehmen wir ein altes Rondo mit Couplets von Schäferlichkeit, Marschtempo und der Lieblichkeit der Gavotte, ein lächelndes Auge von Mozart, wieder Gericht und Gericht, hundert Rhythmen, die sich in einen Rachemarsch, eine Polkaversöhnung, ein Sektgalopp aufzulösen scheinen. Es rauscht und flattert davon. Wir sitzen im Gefängnis und es tanzt in uns. War das der erste Ball, den wir mitmachten und der Stimmung hatte, gegen seinen Inhalt, gegen seine Verabredungen, gegen alle Arrangements? Stimmung nur durch die Zauber der Musik? Hob sich das Leben in elyseische Gefilde, ging Orpheus durch unsre Reihen?

D C H Gis — ich habe das Klavier zugeklappt und mich zur Ruh gelegt. Es singt und surrt weiter im Kopfe. Ich liege still und denke an nichts und alles. Es ist eine Minute vor dem Einschlafen, da wir uns auf eine kurze helle Strecke mit der Ewigkeit zu berühren meinen. Wie das süß im Kopfe wogt und das Blut leicht und selig macht! Nun liege ich da und bin fertig und vergesse alle die rauschenden Feste, zu denen einst Fürsten die Elemente und die Menschen befahlen, alle Tänzer, alle Völker, die durch Jahrtausende ihre Freude den beweglichen Füßen anvertrauten, alle vergötterten Ballette, die die gelangweiltesten Maitressen und die zärtesten Dichterseelen anzogen — und habe das Gefühl, mit keinem Renaissancefürsten tauschen zu mögen um die kleine Melodie, die mir da im Kopfe singt. Ich sehe nichts, ich wippe nicht, ich nicke nicht, ich rühre mich nicht — und es tanzt da wunderbar hinter dem Schädel, nur so im Geist, in der Phantasie, ohne Dekoration und Kostüm, ohne Tanzmeister und Lichterglanz. Die reine Musik flog von den Festen auf und genas der irdischen Feierlichkeit und lebte als edle und zeitlose Seele.

Oscar Bie.

Richard Straußens „Salome“.

Einst ging ich an einem grauen, düstern Gebäude vorüber; ein Gefängnis schiens. Während meine Blicke die Front des Hauses abschweiften, entdeckten sie hinter einem offenen, aber vergitterten Fenster einen Menschen. Mit müdem, seltsam verzerrtem Lächeln blickte er zu mir nieder, sodaß ich ihn eine Sekunde lang betroffen anschaute. Als ich mich wieder abwenden wollte, drang plötzlich ein entsetzliches, teuflisch-wildes Lachen vom Fenster herab. Ich erschauerte und begriff ...... Nie in meinem Leben werde ich das Lachen des Wahnsinns vergessen. — Und siehe, neulich öffnete sich mir die Bühne des Königlichen Opernhauses zu Dresden wie ein ungeheurer Mund, der das gleiche irre, häßliche Lachen lachte, nur daß es durch einen gewissen kranken „Schönheits“-Rest noch unheimlicher und verwirrender wirkte. Richard Straußens neue Oper „Salome“ lachte mir aus schimmerndem Bühnenmund also entgegen.

Fast alle haben ihren Frieden mit Strauß gemacht, teils aus Überzeugung, teils aus jener Schwäche, die am liebsten mit den Wölfen heult. Ohne weiteres ist zuzugeben, daß Strauß unter den zeitgenössischen Komponisten die meiste Beachtung herausfordert. Er ist eben ein rechter Sohn unsrer Zeit, und sein ist dementsprechend eine gewisse Macht. Allein er ist weniger der Herr als der Diener der Zeit und hier liegt seine Schwäche. Er ist nicht der Herr der Zeit, er ist nicht einmal ihr getreuer Spiegel, der alles reflektiert. Von den Wehen der tief unter der glitzernden Oberfläche pulsierenden großen Zeitseele z. B., die nach höherem, weiterem, wahrhaftigerem Menschentum verlangt, ist Strauß nicht berührt worden. Dafür hat er in sich jene Sphäre aufgenommen, in welcher die sinnlich schwärmenden Gefühle der Männlein und Weiblein nach Liebe, Gold, Glanz und Rausch lärmend hausen, wo die halben Seelen wohnen und sich haltlos umherdrehen. Strauß lockt das schillernde Lügengewand der Weltstadt, seine Werke strahlen die Farbe dieses Gewandes aus und hallen wieder vom bizarren, tumultuarischen Weltstadtleben. Er selbst hat erklärt, daß er keine Programmmusik schreibe; um so berechtigter ist man, seine Musik eben rein als Musik aufzufassen, d. h. den natürlichsten Standpunkt zu seinen Werken einzunehmen. Fragt man jedoch, ob der größte Teil seiner Kompositionen wirklich noch Musik sei, dann kommen seine Freunde und Zeichendeuter und erklären: das müsse alles so sein; es sei der schonungslose Realismus eines objektiv schaffenden Künstlers. Was aber hat Musik mit Realismus — d. h. Schilderung von Begebenheiten, Tatsachen und Gegenständen — und Objektivität zu tun? Sie, die subjektivste aller Künste! Absolute und objektive Musik gibt es nicht; denn Musik wird ganz und gar aus der Seele des schaffenden Subjekts geboren und empfängt ihren Charakter je nach der Beschaffenheit dieses subjektiven Seelenlebens. Die brutalen Rücksichtslosigkeiten der kontrapunktischen

Stimmführung, im seltsamen Gegensatz zu der verfeinerten, raffinierten Instrumentation, die verzerrten Tonfratzen, die häufige, musikalisch (d. h. seelisch!) nichtssagende Verwendung von Passagen und Trillern, die lediglich äußerliche, sinnliche, schreiende Farbenpracht: alle diese Erscheinungen, und noch mehr, in Straußens Kompositionen zeugen von einem verstörten Seelenleben, welchem das Gefühl von der wahren Schönheit einer klaren, reinen Form und in Grenzen gehaltener, sicherer Kraft verloren gegangen ist. Nicht die in der Musik unmögliche objektive Schöpferkraft ist es, sondern eine fieberkranke Seele, die Strauß treibt zu Till-Eulenspiegelstreichen, Hammelkämpfen, übermenschlichen Zarathustra-Taumeltänzen, Neidergequak, Schlachtengetöse und .... doch hiervon später. Damit sind wir, über alle spitzfindigen Erklärungen und Erläuterungen der Sterngucker des Strauß-Himmels hinweg, zu dem in diesem Himmel thronenden Gott selbst gelangt. Dort erkennen wir nun einen bedeutenden Menschen, in dem die Krankheit unsrer Zeit: der starke Zug nach dem Materiellen, Sinnlichen, Sensationellen, zum Ausbruch gekommen ist. Ein ursprünglich echtes, reiches musikalisches Talent, das erstickt wurde durch die faulen Dünste des großen Zeitsumpfes, Weltstadt genannt. Sollte oder könnte es Zufall sein, daß Strauß ein Theaterstück der Hochdekadenz „Salome“ von Wilde, zu einer Oper umgewandelt hat?

Um die Stütz- und Querbalken des Gerüstes der Handlung in diesem Stück winden sich die Worte und Empfindungen wie ein wildes Gerank von welkem, faulem Laub in allen Farben des sterbenden Sommers. Da fährt heißer Wüstenwind in das Laub; es klingt so seltsam, wenn tausend müde, verwesende Blätter beben, raunen und rauschen: „Jochanaan! Ich bin verliebt in deinen Leib ..... In dein Haar bin ich verliebt ..... Deinen Mund begehre ich ..... laß mich ihn küssen, deinen Mund!“ Jetzt heult der Wind um die Balken des Gerüstes, das klingt so schaurig: „Ich will dich nicht ansehen. Du bist verflucht, Salome. Du bist verflucht.“ Nun säuselt der Wind wieder im Laub: „Tauche deine kleinen, roten Lippen hinein ..... dann will ich den Becher leeren ..... Komm, iß mit mir von diesen Früchten. Den Abdruck deiner kleinen, weißen Zähne in einer Frucht seh ich so gern ..... Tanz für mich, Salome.“ Abermals wird der Wind grimmiger und dunkler zischelts im Laub und in den ächzenden Balken: „..... Warum höre ich in der Luft dieses Rauschen von Flügeln? Es ist doch so, als ob ein ungeheurer schwarzer Vogel über der Terrasse schwebt? Warum kann ich ihn nicht sehen, diesen Vogel? Dieses Rauschen ist schrecklich.“ Vergebens sucht der Wind hier die Aeolsharfe, auf der er seine starke, trunkene Melodie von der Größe der Schöpfung und des Lebens anstimmen könnte. Immer ungeduldiger mehren sich die Windstöße, bis sie, aus Salomes Tanzwirbel zum Orkan anwachsend, das ganze Gerüst mit seinen welken Laubgewinden furiengleich davontragen in die

schwarze Höhle, wo die dunkelsten Elemente der Natur wie Schlangen und Drachen hausen und einander zerfleischen: Salome (mit dem Haupt Jochanaans auf silberner Schüssel): „Ah, du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jochanaan! Wohl, ich werde ihn jetzt küssen! Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen, wie man in eine reife Frucht beißen mag ..... Ich hungre nach deinem Leib ..... Nicht die Fluten, noch die großen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen .....“ Hier schweigt jede kleinste menschliche Regung vor dem Rasen der Bestie in Salome.

Richard Straußens Musik — es ist ja kaum Musik, sondern nur ein tausendfältiges, betäubendes Gewoge von Farben und bunten Schleiern, blendend, wie in weißem Mondlicht glitzernde Wellen. Diese flimmernde Schönheit des Orchesters ist bewundernswert, aber seine Ohnmacht, einen einzigen plastischen musikalischen Gedanken aus dem Farbenchaos zu gebären, beklagenswert. Es schwirrt und säuselt in den gedämpften Violinen, es flackert wie züngelnde Flämmchen in den Holzbläsern, es blitzt im Blech gewaltig blinkend auf, es grollt tiefschwarz in den Bässen und Pauken — nur eine erlösende Melodie, eine erlösende Musik kommt nicht. Aber aus den Modergrüften der Dichtung wirbelt diese gestaltlose Windmusik den Dunst und Staub erst recht herauf, daß man zu ersticken meint.

... Frau Wittichs mächtiger, glänzender Sopran konnte selten zu seiner reichen Fülle aufblühen; es war meistens nur ein Stöhnen, Jauchzen, Stammeln, kein Gesang. Das Übermenschliche, oder eigentlich Untermenschliche, zu vollbringen: die Salome in ihrer grausen Tierheit zu verkörpern, gelang ihr nicht. Sie war leidenschaftlich, beweglich, manchmal faszinierend, doch nie grauenvoll. Der Herodes des Herrn Burrian ließ noch weniger das brutale Tiermenschentum hindurchblicken; er war ein entnervter Wollüstling mit dem feigen Wolfsblut des Despoten. Sein wohllautender, heller Tenor hatte ganz und gar nichts von der rauhen Herrscherstimme eines barbarischen Königs. Nur Herr Perron wurde seiner Rolle voll gerecht; er war ganz der Asket, der Visionär, der starre, herbe Prophet Jochanaan, der mit furchtbarer Stimme von Vernichtung und Verderben kündet. Doch muß man im Ganzen anerkennen, wie gut die dresdner Künstler die märchenhaften Schwierigkeiten ihrer Aufgaben bewältigten. Das Orchester spielte unter Hofrat Schuch ganz außerordentlich. Auf der Bühne tönten sich die verschiedenen Farben der Gewänder zu einander, sowie zur Szenerie, manchmal zu sehr reizvollen Gesamtbildern ab, denen alles Harte vom blassen Mondlicht genommen war. — —

Vor Jahrtausenden feierten unter Tänzen und Jubelgesängen die Griechen Feste zu Ehren des jungen Gottes Dionysos, der als feuriger Wein durch ihre Seelen und Adern glitt. Es waren Tänze begnadeter Dionysosdiener, die den Gott genießen konnten. Heute tanzt eine

Salome, unbewußt fliehend vor der grauenhaft öden Leere in ihrem Innern, mit losgelassener, trunkener Sinnenwut vor einem zuschauenden Publikum. Himmel! welchen Weg ist die Menschheit von damals bis heute gegangen, auf dem sich der heilige Ausdruck höchsten Lebensgefühls in eine optisch-akustische Orgie verkehrte! Die Oper „Salome" ist ein Symbol der Lügen-Zivilisation: außen Pracht und innen das Elend — und Richard Strauß ist ihr Prophet. Georg Gräner.

Rundschau.

Die herbe Frucht. Um es möglichst gewählt und doch nicht unanschaulich zu sagen: Das Trianon-Theater hat sie mit kühner Hand aus dem nicht gerade üppigen Garten der italienischen Dramatik gepflückt, hat sie von einem wiener Koch zubereiten lassen und hat sie auf einem Steingut-Teller seinen lieben Berlinern gereicht; die ließen sie sich süß schmecken und sagten danke. Ich bin leider aus der Art geschlagen, habe heute noch einen flauen Geschmack im Mund und brauche also nicht dankbar zu sein ... Mit dem Vorwurf, den R. Bracco sich gewählt hat — die Ehe zwischen zwanzigjährigem Mädchen und fünfzigjährigem Mann — war dreierlei angefangen: entweder er münzte ihn zu tollen Vergnüglichkeiten aus, oder er enthüllte seinen ganzen Lebensernst, oder er schlug einen tragikomischen Mittelweg ein. R. Bracco hat von alledem etwas versucht und ist darum zu keinem künstlerischen Ergebnis gekommen. Für die Posse reichts nicht an Witz, für die Tragödie fehlt ihm das Gewissen, und für die Tragikomödie ist sein Standpunkt nicht hoch genug. Was er gibt, ist der übliche Mischmasch, reichlich gepfeffert, aber wenig gesalzen und ohne die Anmut der Frechheit. Da könnten graziöse und espritvolle Schauspieler viel helfen. Die Neapolitaner des Trianon-Theaters stammten leider aus der Strada del Acker, vom Ponte di Weidendamm, von der Porta del Oranienburg und, wenns sehr, sehr hochkam, von der Piazza di Wittenberg. S. J.

Urlaub. „Wenn die Bühnenangehörigen nicht Künstler, sondern Arbeiter wären, würden die Theaterdirektoren längst nicht mehr in der Lage sein, solche Kontrakte schließen zu können, wie sie sie schließen. Dieses Handwerk hätte man ihnen gelegt. Aber es ist der Fluch vieler geistiger Berufskreise, daß sie über dem Ideellen ihre wirtschaftlichen und sozialen Interessen vernachlässigen ..... Die Theaterleitungen haben einen Kartell, eine Art Syndikat, und die schwarzen Listen versteht man so gut zu handhaben wie bei den Metallindustriellen. Wenn ein Schauspieler seinen Kontrakt nicht genau innehält, muß er weit fort oder auf die Straße gehen. Nun soll freilich jedermann die Verpflichtungen erfüllen, die er eingegangen ist; aber moralisch gilt das nur, wenn die Verpflichtungen gerecht sind und auf freier Entschließung beider Teile beruhen. Theaterkontrakte beruhen, wenn es sich nicht gerade um Stars handelt, sehr selten auf freier Entschließung; denn die Bühnenangehörigen müssen sich allerlei Klägliches bieten lassen, erst von Agenten, dann von den Direktoren ....."

Mit diesen Worten beleuchtete einmal die Frankfurter Zeitung die sich aus einigen Paragraphen des Bühnenengagementsvertrags er-

gebenden Rechte und Pflichten der Schauspieler. Sie treffen insbesondere bei dem durch den Fall Schildkraut wieder einmal aktuell gewordenen Urlaubsparagraphen der Engagementsverträge zu.

In den üblichen Vertragsformularen der Theater lautet der Paragraph: „Die Direktion behält sich das Recht vor, dem Mitglied in jedem Kontraktsjahr einen Urlaub bis zu drei Monaten zu erteilen.“

Im Jahr drei Monate Urlaub zu bekommen — so glücklich sind nur Schauspieler und Studenten. Der gewöhnliche Mensch freut sich, wenn ihm seine Behörde oder sein Dienstherr vierzehn Tage bis vier Wochen Freiheit gewährt. So könnte jemand denken, dem die Theaterverhältnisse fremd sind. Beim Theater bedeutet aber Urlaub durchaus nicht dasselbe, was man sonst darunter versteht. Für jeden, der im Gehalt steht, bedeutet Urlaub die Zeit, in der man sich auf Kosten seines Chefs erholt. Das Gehalt wird, das ist heutzutage fast durchweg üblich, weitergezahlt. Anders beim Schauspieler. Beim Schauspieler bedeutet, von ganz wenigen Hoftheatern abgesehen, Urlaub soviel wie Urlaub ohne Bezüge.

Schauspieler müssen recht gut gestellt sein, daß sie alljährlich ohne Bezüge drei Monate lang vom ersparten Gelde leben können! Man frage einmal einen Schauspieler, ob er sich schon einmal drei Monate nur erholt hat. Er wird verneinen. Freudig verneinen. Die Zeit des Urlaubs kann er zu Gastspielen verwenden, wenn ihn jemand engagiert. Deshalb wird ein großer Schauspieler sehr gern drei Monate Urlaub haben wollen. Gerade diese Zeit kann er finanziell recht gut ausbeuten. Aber die kleinen, unbekannten Schauspieler, was fangen sie mit den drei Monaten an? Im Sommer geht niemand ins Theater, gehen alle gern in die Bäder oder Sommerfrischen. Also nahm man an, der Urlaub werde gewöhnlich im Sommer erteilt werden. Dann können die Schauspieler in die Badeorte reisen und dort gastspielen. Dann brauchen sie keine Bezüge und verdienen doch genügend. So würde sich der Außenstehende den Zweck der Bestimmung klarzulegen versuchen. Und das war wohl auch ursprünglich der Gedanke, der bei der Schaffung des Urlaubsparagraphen maßgebend war. Allmählich ist aber dieser Gedanke verwischt worden; dieser Paragraph wurde, wie so viele andre des Bühnenengagementsvertrags, andern Zwecken dienstbar gemacht. Man rechnete mit den übeln Erfahrungen, die der eine oder andre einmal gemacht hat. Sie stopfte man in die Paragraphen hinein. Und die Stopfarbeit wurde manchmal in geradezu raffiniert pfiffiger Weise so weitmaschig angelegt, daß man mit jedem Paragraphen besonders die Schauspieler chikanieren konnte.

Ein Beispiel. Im Kontrakt eines breslauer Theaters erscheint der Urlaubsparagraph in folgender Gestalt: Bezieht das Solomitglied in der Zeit, in welcher das Theater alljährlich geschlossen ist, von der Bühnenleitung vertragsmäßig kein Einkommen, so kann es während dieser Zeit an der freien Verwendung seiner Berufsfähigkeit an auswärtigen Bühnen nicht gehindert werden. Wie kann durch einen solchen Paragraphen ein Schauspieler geschädigt werden! Die Provinztheater schließen um Palmarum herum. Etwa Ende Mai. Bekommt ein Schauspieler gerade dann Urlaub, so kann er gastieren, sonst nicht. Sonst hat er eben — Urlaub ohne Bezüge. Was er damit anfängt, ist seine Sache. In dem ganzen Urlaubsparagraphen steht nämlich kein Wort davon, daß der Urlaub im Sommer erteilt werden müsse. Es ist auch in

dem Urlaubsparagraphen nichts davon erwähnt, daß zur Erteilung eines Urlaubs der Wunsch eines Bühnenmitglieds von irgend welcher Erheblichkeit ist. Der Direktor kann nach dem Paragraphen, wann immer es ihm rätlich erscheint, einem Mitglied Urlaub gewähren, ohne, ja sogar gegen den Wunsch des Mitglieds.

Wir nähern uns der mißbräuchlichen Anwendung des Paragraphen. Ein Direktor führt ein Stück auf. Zu seinem Glück wirds ein Kassenstück. Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil seiner Mitglieder ist darin beschäftigt. Den andern muß er Gage zahlen, obwohl sie nichts leisten. Jetzt kommt der Urlaubsparagraph. Die Spaziergänger bekommen Urlaub auf zwei Monate. Solange wird das Kassenstück ziehen.

Das ist eine Art der mißbräuchlichen Anwendung des Urlaubsparagraphen. Es ist in berliner Theatern schon wiederholt vorgekommen, daß im Dezember, Januar und Februar aus dem genannten Grunde Urlaub erteilt wurde. Selbst angenommen, der Direktor habe es den Schauspielern acht oder vierzehn Tage vorher mitgeteilt, daß sie beurlaubt werden sollen, er habe ihnen auch gestattet, an Bühnen außerhalb Berlins aufzutreten. — wer findet, wenn er nicht ein großer, bekannter Schauspieler ist, in der Hochsaison ein Gastspiel? Wen engagiert man in der Zeit, für die bereits monatelang alles vorher besetzt ist?

Der Direktor nützt dabei berechtigter Weise nur ihm kontraktlich zustehende Rechte. Er hat das Recht, seinen Mitgliedern oder einzelnen von ihnen bis zu drei Monaten Urlaub zu geben. Wer kann dafür, daß die Schauspieler sich dachten, der Urlaub werde im Sommer gegeben werden, wo Gastspiele leichter zu haben sind!

So kann mit dem Paragraphen ein Unfug getrieben werden, an den bei Abschluß des Vertrages niemand gedacht hat.

Die Urlaubsbestimmung kann auch noch anders angewandt werden. Urlaubserteilungen sind oft ein Mittel, Schauspieler los zu werden. Wie das gemacht wird? Der Urlauber kehrt zurück. Die Stücke des Repertoires sind mit den Zuhausgebliebenen besetzt. Ihnen kann man die Rollen unmöglich abnehmen. Vor allem den größeren Schauspielern nicht, den kleineren allenfalls, aber nur recht schwer. Mi ihnen wird der Urlauber alternierent — nur damit er überhaupt einmal zum Auftreten kommt. Tut er das einmal, so traktiert man ihn, der früher nur größere Partien gespielt hat, so lange mit kleinen Rollen, bis er die Absicht merkt und geht. Was zu erreichen war.

Noch andern Zwecken muß der Urlaubsparagraph dienen. Man habe für den oder die keine Beschäftigung. Das müsse der oder die doch gemerkt haben. Nun solle nicht ein Grund zur Kündigung gesucht werden. Man denke loyal im Direktionsbüreau. Aber man werde ein Einsehen haben und sich „vorläufig" mit etwas weniger Gage begnügen. Tut man das nicht, nun — so werde Urlaub ohne Bezüge erteilt werden. Auch so läßt sich mancherlei erreichen für einen, der sein Geschäft versteht.

Es geht noch anders. Der Kontrakt läuft bald ab. Einige Monate sinds immerhin noch. Kann man aber den Empfänger einer großen Gage etwas früher los werden, zumal man doch keine ausreichende Beschäftigung für ihn hat, so tut man es gern. Die letzten drei Monate erhält er Urlaub.

Alle solche Manipulationen sind aber nur für den Fall möglich, daß der Urlaubsparagraph so gefaßt ist, wie wir es oben angegeben haben, und wie er merkwürdigerweise in der Mehrzahl der Fälle in den Kontrakten vorhanden ist. Diejenigen,

die durch Erfahrung und Schaden klug geworden sind, verändern den Paragraphen. Sie fixieren die Zeit, innerhalb deren sie dem Direktor das Recht zugestehen, ihnen Urlaub zu erteilen. Sie sichern sich dadurch insofern, als sie dann wissen, daß sie Gastspielverhandlungen mit andern Bühnen nur für die bestimmte Urlaubszeit pflegen können, und sie verhindern den Direktor daran daß er ihnen zu einer Zeit Urlaub erteilt, in der sie aus Repertoiregründen sonst unbeschäftigt blieben. Insoweit sollten sich die Schauspieler für alle Fälle gegen den Urlaubsparagraphen schützen.

Dr. Richard Treitel.

Erwiderung. Über Kerr schrieb ich in der „Schaubühne", und so nebenbei antwortete er in der „Neuen Rundschau". Natürlich witzig, äußerst witzig, und er entdeckte Beziehungen zwischen mir und einem Goldfisch, welcher Moritz heißt. Schadet nichts, und ich bedaure nur, daß er hinterher so schrecklich ernsthaft wurde. Man denke, mein armes Gleichnis vom Großvaterverhältnis legt der peinliche Drogist auf die Goldwage, versteht es wörtlich und fällt zugleich ein sehr strenges Urteil über den „Stubenliteraten". Und eben so blutig ernst nimmt er es, daß ich den schöpferischen Einfluß der Schlegel, richtiger Friedrich Schlegels, auf die Romantik angedeutet habe. Daraus folgt, ich soll gesagt haben, die Schlegel hätten die Romantik „gemacht". Als ob überhaupt etwas gemacht wird und nicht alles wächst. Als ob man das nicht längst wüßte, und als ob die Einwirkung schöpferischer Persönlichkeiten von so primitiv rationalistischer Simplizität wäre. Ein solches Mißverständnis hätte ich eigentlich nicht für möglich gehalten. Aber gewisse daseinsselige Literaten und schneidig funkelnde Stilisten, die sich auf blühender Lebenswiese tummeln, sehen merkwürdiger Weise über die Wände des Seminars von Erich Schmidt nicht hinaus.

Und dann, wie entzückend spezialistisch, wie sauber philologisch, wie abgrenzend und exakt „wissenschaftlich" er das Wesen der Kritik bestimmt. Die Hamburgische Dramaturgie ist „nur" Kritik gewesen, aber die Nachahmung eines larmoyanten Britenstückes, die war mehr, nämlich Produktion, nämlich ein „Beispiel". Und dieses Beispiel war also keine kritische Tat, beileibe nicht. Man sieht, der Zopf der hängt ihm hinten, und das bringt ihn uns menschlich näher: Alfred Kerr als deutscher Professor. Außerdem, wer noch nörgeln sollte: Heine hat es gesagt, leibhaftiges Zitat von Heine, und nun haltet den Mund.

Ob es nicht auch Spezialistentum ist, und zwar philiströses, daß er mich kurzer Hand zu den Nicht-Könnern wirft? Was er kann, kann ich wirklich nicht. Und daraus folgt: zwar der Feinschmecker tut so, als ob er jeden Stil verstehen und genießen kann, und wenn ich nicht irre, genoß er sogar einmal Hans Landsberg, und mit den bekannten „Ewigkeitszügen" trank er sogar Duz-Brüderschaft. Aber auch im Genießen gibt es Unterschiede, und der geborene Spezialist gelangt noch nicht einmal zu einer angeulkten Universalität. Ich bin nicht Spezialist, woraus folgt, daß ich lange nicht so viel „kann", wie Alfred Kerr. Ich habe es nie geleugnet und amüsiere mich über sein Überlegenheitsgefühl.

Samuel Lublinski.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.



Festspiele.

In ganz Deutschland blickt man mit verhaltenem Groll auf Bayreuth. Die Beharrlichkeit, mit der Cosima Wagner den „Parsifal" dem kleinen Bayreuth erhalten will, findet nirgends mehr Zustimmung. Ein großes Kunstwerk gehört der ganzen Welt, entgegnet man ihr. Man hat kein Recht, es nur für einen erlesenen Kreis zu bewahren; denn die Gaben des Genies sind wie die der allgemeinen Sonne. Frau Wagner erklärt, nur den ausdrücklichen Willen des Meisters zu erfüllen, wenn sie „Parsifal" vor der Profanierung schütze. Aber Wagner kannte eine andre Opernbühne, meint man, als wir sie heute besitzen. Er ahnte weder ihre künstlerische noch ihre technische Höhe, und er ahnte vor allem nicht die Strenge und den Ernst der führenden künstlerischen Gesinnung, der heute überall am Werke ist. Der Opernbühne, die sich ihm bot, wollte er seinen „Parsifal" nicht anvertrauen; das war nur zu natürlich. Aber heute ist — eben unter dem vertiefenden und klärenden Einfluß seiner Kunst — eine Schar neuer Männer herangereift, die eine große Auffassung ihrer Kunst und ein souveränes Können in den Dienst dieser ungewöhnlichen Aufgabe stellen. In die Hände unsrer Dirigenten hätte er sein Werk getrost legen können. Nein, die heutige Opernbühne ist parsifalreif. Und es ist kein Grund zu ersehen, warum der gesetzliche Schutz des Werkes verlängert werden sollte. Anmaßende oder selbstsüchtige Privatinteressen können für den Staat nicht bestimmend sein.

Das ist etwa die Meinung, die heute in dieser Frage herrscht. Sie mag in heftigeren oder milderen Worten ausgesprochen werden — denn unwillkürlich fühlt doch mancher, daß er die Stimme dämpfen muß, wenn er mit Bayreuth rechten will — aber es gibt kaum jemand, der ernstlich der deutschen Bühne das Recht auf den „Parsifal" bestreiten wollte. Das Häuflein der unbedingt Ergebenen freilich ausgenommen; aber die zählen ja nicht mit. Das ist der Hof von Bayreuth; der hat keine Meinung.

Es ist der demokratische Geist unsrer Zeit, der sich hier so heftig auflehnt. Jedes Vorrecht ist heute ein Unrecht geworden; und ist die künstlerische Lebensform, die man im Namen des Meisters für den „Parsifal“ fordert, nicht ein hochmütiges Vorrecht? Warum soll der deutschen Bühne gerade dieses Werk entzogen werden? Was für Schiller und Goethe und Weber und Mozart verbindlich war, soll plötzlich seine Kraft verlieren, weil es sich um Wagner handelt? Es gibt nur ein einziges Recht; es kann nur ein einziges Recht geben. Das ist das Gesetz unsres ganzen Lebens.

Aber es ist die Frage, ob unsre künstlerische Kultur unter der Herrschaft dieses einen Rechts nicht sehr tief gelitten hat. Es ist die Frage, ob die unterschiedslose Wahrung des Rechts nicht viele Kostbarkeiten unsrer Kultur entwertet und gebleicht hat, daß wir heute deren einstige Pracht kaum mehr zu fühlen vermögen. Zumindest nicht dort zu fühlen vermögen, wo dieses Recht herrscht. Im stillen Kämmerlein, da sind wir ja eigene Herren. Ein einziges Recht ist immer eine Torheit; aber in der Kunst ist es ein Sakrileg. Wenn für Goethe und Philippi dieselben Tafeln gelten sollen — dann kann auch die Zeit kommen, da Goethe für die Nation die Geltung und Wirkung Philippis gewinnt.

Denn man bedenke nur einen Augenblick: was wäre für die Deutschen der „Faust“ geworden, wenn ihn eine weise und energische Hand vor der Profanierung unsrer Theater geschützt hätte? Was wäre der „Faust“ für ein grandioser Nationalbesitz, wenn ihn ein Privileg an eine einzige Stätte gebannt hätte; wenn er in bestimmter Wiederkehr — etwa alle drei Jahre — dort als großes nationales Weihespiel über die Bühne gegangen wäre, dargestellt von den bedeutendsten Künstlern des deutschen Theaters, geleitet von unsern ersten Regisseuren, die unter verständnisvoller Wahrung einer edeln Tradition dem Werke stets die Bühnenform gegeben hätten, die dem höchstentwickelten Kunstgefühl der Zeit entsprach; auf einer Bühne, die, von großen Malern und Bildhauern beraten, der Dichtung alle die dekorative Pracht geliehen hätte, deren sie bedarf; in einem Hause, das in jedem die Weihe und Größe des Gefühls geweckt hätte, mit der das erlauchteste Werk der Welt empfangen werden soll; vor einem Publikum, das nicht ermüdet und überreizt das Schauspielhaus aufgesucht, sondern das gesammelt, empfänglich und vorbereitet für das Wesen der Dichtung, das Spiel erwartet hätte! Was wäre unter solchen Bedingungen eine Aufführung des „Faust“ geworden? Ein Kulturereignis, für Tausende und Tausende einer der höchsten Momente ihres Lebens. Die Worte des Größten zum reichsten sinnlichen Leben erhoben — Gewaltigeres hat noch keine Bühne geboten. Ein Weihespiel — der stolzeste Ausdruck dessen, was die Kultur vermag.

Und was ist der „Faust“ uns heute? Ein gangbares Repertoirestück; eine Paraderolle für den ersten Charakterdarsteller und Helden; ein

Theaterabend wie jeder andre, einmal ein Bischen besser, das andremal etwas schlechter, wie es eben der Moment will; ein Exerzierfeld für den raffiniertesten dramaturgischen Scharfsinn; ein elastisches Gummistück, das die Regisseure länger und kürzer bringen, je nach der Ausdauer des Publikums — denn es ist ja kein „festgefügtes Drama" — ein sehr geschätzter Anlaß für jeden Schauspieler, besondere „Auffassungen" an den Tag zu legen; ein stilloses und ungefähres Durcheinander dekorativer Einfälle — denn an eine „klassiche Komödie" wendet man kaum an zwei oder drei Bühnen eine einheitliche kunstvolle Ausstattung — eine ganz beliebte klassische Vorstellung, zu der die Jugend läuft (besonders wenn die Darstellerin des Gretchen gerade die gymnasiale Leidenschaft bedeutet) und die Großen auch ganz gerne gehen, wenn ein interessanter Gast auftritt: das ist der „Faust", wie er auf unsern Theatern lebendig ist! Und so sitzen die Leute drin, wie bei jedem andern interessanten Schauspiel, da und dort erregt von der Kraft der Szene, dann wieder ein wenig gelangweilt, von diesem oder jenem Worte tiefer berührt, oft ganz kalt, wenn die Mattigkeit der Bühne alle Kraft der Dichtung bindet, ein Bischen Ohr, ein Bischen Auge — aber von einer andachtsvollen Weihestimmung, wie sie dem „Faust" gemäß wäre, ist kein Hauch zu verspüren, und was sich zu einem Momente tiefsten und reichsten Erlebens steigern sollte, bleibt ein banaler, ereignisloser Theaterabend.

Nicht um Bayreuth handelt es sich bei dem häßlichen Gezänk, sondern um uns. Nicht darum handelt es sich, daß der „Parsifal", wie die Wagnerianer behaupten, an andrer Stätte wirkungslos bliebe; denn das glaube ich nicht. Ja, nicht einmal um den „Parsifal" handelt es sich hier im letzten Sinne. Hier handelt es sich um ein Kulturprinzip. Der wunderbare Gedanke Bayreuths darf unserm Kunstleben nicht mehr verloren gehen: daß, abseits von dem täglichen Geschäft des Theaters, in feierlicher Stimmung eine große darstellende Kunst ihre Macht erweise. Die Täglichkeit unsers Theaterbetriebs schließt die Gefahr in sich, daß auch das Seltenste und Ungewöhnlichste allmählich seine Fremdartigkeit verliere. Die Wiederholung macht banal. Zumindest, sie kann es. Denn es ist kein Zweifel: auch im Rahmen unsers gewohnten Theaters sind Darbietungen von großer künstlerischer Gewalt möglich. Aber wir brauchen eine Institution, die diese Höhe der Kunst garantiert. Eine Institution, die alle Zufälle ausschließt, die den Wert der künstlerischen Gesamtleistung beeinträchtigen können; die jeder einzelnen Aufgabe die höchsterreichbare Erfüllung sichert, und die das Publikum in festlicher Empfänglichkeit und nicht in müder Zerstreutheit versammelt. Und darum soll dem „Parsifal" seine isolierte Stellung gewahrt bleiben. Seine Wirkung würde er auch auf unsern großen Operbühnen gewiß nicht einbüßen, wenngleich die große Innerlichkeit und Tiefe des Eindrucks immer an die Festspielweihe gebunden sein wird. Aber wie lange wird diese

starke Wirkung dauern? Wie lange wird es dauern, und der „Parsifal“ ist eine Repertoire-Oper wie jede andre mehr, von der Mode ergriffen uud entwertet, abhängig von den Zufälligkeiten der Situation, heute gut, morgen schlecht dargestellt, bald interessant durch einen besondern Truc, bald langweilig in der oft gesehenen Form der Darstellung — und wir sind um eins der reinsten und erlesensten Werken unsrer Kunst verarmt; und mehr als das: verarmt um den merkwürdigsten und edelsten Eindruck, den wir im heutigen Theater empfangen können.

Denn man täusche sich nicht: schon heute beginnt der Glanz einiger wagnerischer Werke (wie ja fast aller unsrer klassischen Dramen) leise zu verblassen — ganz abgesehen davon, daß sie nur in sehr wenigen Theatern Deutschlands die Darstellung finden können, die ihre tiefste Kraft auslöst — denn sie sind heute bereits das tägliche Brot unsrer Bühnen geworden. Aber das Wunderbare kann nicht jeden Tag kommen, meint Nora sehr richtig. Und darum sind die Festspiele unsrer Kultur unentbehrlich. Sie geben dem innern Leben der Nation Wärme und Schwung. Feiertagsstille in dem Wirbel des Gewöhnlichen. Sie sind für unsre Kultur noch wichtiger, als es etwa die nationalen Festtage der Griechen waren; denn unser Leben ist ärmer geworden, kälter und ereignisloser, und für Tausende ist die Kunst das eigentliche Erlebnis ihrer leeren Tage. Darum darf die lebendige Kraft des Theaters nicht entnervt werden; sie muß stärker und tiefer werden. Das Festspiel aber bedeutet die höchste Steigerung dieser lebendigen Kraft.

Auch im artistischen Sinne; und darum kann eine kunstsinnige Pflege des Theaters seiner nicht entraten. Denn das Festspiel repräsentiert das jeweilige höchste künstlerische Vermögen, über das die deutsche Bühne gebietet. So kann erst im Festspielhause der Maßstab geschaffen werden für die Leistungen, denen unsre Bühnen in jeder einzelnen Periode fähig sind. Von dort wird die Kunst jedes einzelnen Zentrums befruchtet und gehoben; dort wird der Stil geschaffen, der darstellerische wie der dekorative, der dann für jede einzelne Bühne vorbildlich werden kann.

Und darum wäre es ein tiefes Interesse der deutschen Kultur, daß der „Parsifal“ den Theatern nicht freigegeben wird. Zumindest nicht jeder Bühne und nicht bedingungslos. Möge drei oder vier Bühnen, deren künstlerische Vergangenheit diesen Vorrang rechtfertigt, das Werk anvertraut werden; aber nicht zur Einfügung in das sonstige Repertoire; denn auch an diesen Stätten soll der Rahmen eines Festspiels das Mysterium umschließen. Nur eine Vereinigung der ersten Kunstkräfte Deutschlands, die für diesen Fall zusammenzurufen sind, darf an die Darstellung gehen, etwa im Sommer, damit das Ungewöhnliche der Vorstellung diese schon abhebt von dem üblichen Gang des Theaters, zu besondern Stunden. Dann wird der „Parsifal“ vor dem Los be-

wahrt bleiben, das dem „Faust" auf der deutschen Bühne beschieden war; er wird nie banal und wesenlos werden.

Das wäre wahre Gerechtigkeit; sie schafft dem Außerordentlichen den außerordentlichen Platz. Sie zerstört nicht einen köstlichen Besitz, indem sie ihn allen preisgibt; sie bewahrt ihn hinter Tempelgittern und öffnet diese nur zu hohen Festen. Nicht alle werden ihn schauen können: aber die, denen der Anblick gegönnt ist, werden seine wunderbare Art empfinden. Und das starke und tiefe Lebensgefühl, das sie dort durchströmen wird, flutet dann weiter und weiter in das Dasein des ganzen Volkes. Denn nichts Lebendiges geht verloren, und alles Licht „ist unterwegs und wandert".

Leo Feld.

Zu Hölderlins Gedächtnis.

(Susette Gontard, den Hyperion lesend.)

O Wintertage! von des Liebsten Gaben
Zu hundertfachem Frühlingsblühn verklärt,
Wie seid ihr weit! . . . Du sprachst: Die Götter haben
Ein andres Leben Liebenden gewährt.

Wir pflückten Blumen von vereisten Scheiben,
Das Feld voll Schnee gab uns den Erntekranz,
Und aus den Ländern, wo die Blüten bleiben,
Brach auch durch Wolken heiligender Glanz.

Bist du nicht nah? Es tasten meine Hände
Auf diese Blätter, die voll Tränen sind,
Als ob ich drinnen allen Sommer fände,
Der meinem Herzen zu entfliehn beginnt.

Weh mir, wo nehm ich, will es Winter werden,
Die Blumen, die mir sonst Dein Lieben fand?
Wo Sonnenschein und Schatten dieser Erden?
Einsiedlerin . . . . nicht nur in Griechenland.

Max Mell.

Anmerkungen.

Wie der „Marquis von Keith" im Kleinen Theater aufgenommen werden würde, habe ich — es war nicht schwer — richtig prophezeit: mit ruhiger Aufmerksamkeit, ohne Begeisterung und ohne Ergriffenheit. In den Ursachen habe ich mich zum Teil geirrt. Respekt verschaffte sich nur der durchgedrungene, nicht beim Haufen, aber bei einem Häuflein durchgedrungene Dichter Wedekind, ganz und gar nicht der Interpret seiner selbst, der in „Hidalla" so stark gepackt hatte. So viel kleiner „Hidalla" ist als der „Marquis von Keith", eben so viel kleiner ist Wedekind im „Marquis von Keith" als in „Hidalla". Ich glaubte, er würde Keith von Hetman nicht unterscheiden. Er unterscheidet ihn äußerlich, innerlich aber nicht und schadet hier durch die Unterlassung dem Eindruck, dem er dort durch die Unterlassung nützen würde. Er vermag, Dilettant, der er ist, keinen Menschen plastisch darzustellen, sondern nur seine eigenen Gedanken und Gefühle rhetorisch vorzutragen; da sollte er denn nicht vertuschen wollen, daß es seine eigenen Gedanken und Gefühle sind, sich den Kopf nicht durch eine Perücke entstellen und seinen unendlich ausdrucksvollen Mund nicht verkleben; er hat sich ja auch die roten, groben Plebejerhände nicht geschminkt, die Keith haben soll. Schlimmer ist, daß er auch dem Keith den elegischen Einschlag gibt, den die spätern und gerade darum schwächern Gestalten haben. Ich weiß, er kann garnicht anders. Diese spätern Gestalten drücken Wedekinds gewandelte Lebensauffassung aus. Wenn er, von seiner neuen Lebensauffassung durchdrungen, eine frühere Gestalt spielt, muß sie im Innersten verfälscht werden, eben weil er als Dilettant nur spricht und spielt, was er fühlt und wie er fühlt. Er begnüge sich also, seine künftigen Werke schauspielerisch einzuführen, und überlasse den „Marquis von Keith" Reinhardt. Der träfe als Regisseur schon heute die galgenlustige und galgenschaurige Stimmung dieser wahrhaften Tragikomödie, die ironische Grimasse auf dem Untergrund eines großen Ernstes. Er hätte für die meisten Rollen Kräfte von der ungewöhnlichen Begabung des Fräulein Ellen Neustädter, der es für Molly Griesinger aus Bückeburg an naiver Güte und herzlicher Einfalt fehlt, die aber durch echten Schmerzensausdruck ergreift und noch jenseits ihrer Rolle durch Geist und Seele fesselt. Er hat nur heute noch keinen Keith. Es müßte ein Schau-

spieler sein, fähig, nicht blos einen Windhund zu zeigen, sondern den nomadenhaften Sohn einer zerrissenen, friedlosen Zeit; ein Schauspieler mit der Kraft, auch noch den blassesten Gedanken von seinem eigenen Blut zu speisen und eine Figur mitreißend lebendig zu machen, die in einer Glanzhülle von künstlichem Phosphorlicht schwebt, statt von innen heraus durchleuchtet zu sein.

* * *

Jeder bessere Mensch hat hoffentlich Momente, wo er sich komisch vorkommt. Aber so komisch darf sich auch der beste nie vorkommen, wie ich mir vorkäme, wenn ich mich auf das Dreyer-Elend des Königlichen Schauspielhauses einlassen wollte. Man soll die Maßstäbe der Kunst nicht dadurch entwerten, daß man sie wahllos an jede dramatische Abendunterhaltung anlegt, deren Opfer man zufällig geworden ist. Ich brächte es auch garnicht übers Herz, Herrn Dreyer weh zu tun. Er hat das Recht, irgend einmal eine läppische Alemannentragödie zu dichten; aber es ist eine Grausamkeit ohnegleichen, ihm solch eine Schreibübung wegzunehmen, sie ins hellste Rampenlicht zu rücken und das Urteil über seine literarische Persönlichkeit zu verwirren. Immerhin, es wird sich wieder klären, und er wird letzten Endes besser abschneiden als sein ärgster Feind, Georg von Hülsen.

Als Hülsen ans Ruder kam, hoffte man, daß er einen Fortschritt gegen Hochberg bedeuten würde. Weniger konnte man von einem Menschen wirklich nicht erlangen. Aber selbst dieser Hoffnung hat man längst entsagen müssen. Unter Hochberg geschah nicht viel, unter Hülsen geschieht nichts. Notdürftig wird durch ein mechanisches Abspielen des klassischen Repertoires der bescheidenste literarische Anstand gewahrt. Innerhalb des „modernen" Repertoires wird dem Ungeschmack der Masse in einem Grade und mit einer Beharrlichkeit gefrönt, wie wir es noch an keinem halbwegs ernsthaften Privattheater erlebt haben. Dabei sind die Möglichkeiten des Schauspielhauses unbegrenzt. Man gebietet über den reichsten Fundus und über eine königliche Subvention von sehr beträchtlicher Höhe. Man hat nicht nötig, auf ein Plus zu spekulieren, und kann sich auf ein sicheres Stammpublikum stützen. Man hat Matkowsky, der allein fähig wäre, dem Hause seine singuläre Bedeutung wiederzuerobern, wenn er im Mittelpunkt stände und mit der

reinen Flamme seiner elementaren Natur das klassische Drama aller Völker und Zeiten durchleuchten und durchglühen dürfte. Aber man macht keinen Gebrauch von ihm. Es ist Hülsens positivste Leistung: er hungert Matkowsky aus und läßt ihn auch an keines andern Tisch.

Hierin und auch sonst Wesentliches gebessert, die kunsttötende Lässigkeit im Hoftheaterbetrieb überwunden zu sehen, ist keine Aussicht, so lange die Schuld nicht an einer Person, sondern an den Verhältnissen liegt. Das vielköpfige Ungeheuer „Intendanz" deckt den ganzen Komplex mit seinem Leibe und sonnt sich selbstzufrieden und unverwundbar in der Gunst seines königlichen Herrn. Die Macht dieser zopfigen Intendanteninstitution gälte es zu brechen, die praktische Theatermänner wie Eduard Devrient und Karl Immermann zu immer neuen Klagen bewegt hat. „Man macht Rechner zu Finanziers, Juristen zu Richtern, Maler oder Bildhauer zu Direktoren der Akademien; aber im Gebiet der schwierigsten und verwickeltsten Kunst macht man Hofleute zu Intendanten. Es ist ein Widersinn, der kaum widersinniger gedacht werden kann." — Und ist die Quelle alles Übels. In der großen Zeit des Burgtheaters waren die Direktoren selbständig. Als über Laube ein Generalintendant gesetzt wurde, reichte er seine Entlassung ein. So wird zu Handlangerdiensten sich nie ein Mann bereit finden lassen, wie wir ihn brauchten: der über literarisches Ansehen und künstlerische Autorität geböte, den Unternehmungsmut und Geistesfreiheit adelten. Man isoliere die Direktion des Schauspiels und vertraue sie einem solchen Fachmann mit jeder Vollmacht, nachdem man die Funktionen eines „Generalintendanten der königlichen Schauspiele" wie ehemals auf die eines „Generalintendanten der Hofmusik" beschränkt hat, eines Veranstalters und Repräsentanten aller musikalischen und dramatischen Veranstaltungen für den Hof. Das berliner Hoftheater ist infolge der Vielherrschaft Unberufener verfallen, und ehe nicht dem Höfling der Künstler obgesiegt hat, wird es auch seiner ursprünglichen Aufgabe nicht dienen können: der Aufgabe, Nationaltheater zu sein, das heißt, nicht allein hervorragende dramatische Schöpfungen zur allgemeinen Kenntnis zu bringen, sondern auch durch lebendige Wechselwirkung neue hervorzurufen. S. J.

Die Insel der Seligen.

Und als der Vorhang zum dritten Mal gefallen war, ging ich hinaus und weinte bitterlich. Und viele Menschen gingen mit mir. Und alle weinten. Denn es war die große Pause, jene Pause im Weltlauf, in der die Schicksale der Dichter bereitet werden. An diesem Abend aber sah man kein Auge tränenleer. Wie ohnmächtig ist der menschliche Geist, dachten die Schluchzenden, wie feig ist das Bewußtsein! Der Mut zur Verzweiflung, der Zeugerin innerster Neugeburten, ist den Menschen abhanden gekommen. Wenn sonst der Künstler nicht mehr schaffen konnte, rang er mit seinem Schicksal. Ängstlich und schamhaft verbarg er die verkrüppelten Zeugen seines Kampfes vor den Augen der Zeitgenossen. Und nicht eher trat er wieder vor sie hin, als bis er das Geschick seiner Unfruchtbarkeit so tief und mit so brennenden Schmerzen in sich durchlebt hatte, daß daraus neue Erntemöglichkeiten erwuchsen. Denn wir haben zu unterscheiden zwischen der eingeborenen Natur des Künstlers und seiner Schaffensfähigkeit. Wo jene rein erhalten geblieben ist, kann diese unterzugehen drohen. Die Natur steht über dem Stoff, die formende Kraft schafft sich zügellos und hinreißend aus dem Nichts den Ton, an dem sie sich üben muß. Wo aber die künstlerische Natur zum Hahnrei der Impotenz gemacht wird, in diesem Bette werden keine Kinder mehr gezeugt. Es ist ein Bild voll erhabener Erschütterungen, wenn Kleist an dem Problem des „Robert Guiskard“ verbrennt. Aber es ist kläglich und geht dem feiner Empfindenden gegen das primitivste Taktgefühl, mitanzusehen, wie Max Halbe in seiner „Insel der Seligen“ langsam, unter Krämpfen der Ohnmacht, Witze röchelnd dahinsiecht. Statt in sich selbst mit sich selber abzurechnen, sich Klarheit zu schaffen über sein Soll und Haben und mit den so gewonnenen Maßen seinen Kreis bescheiden und aufrecht vielleicht aufs Neue zu durchschreiten, zwingt er uns zur Zeugenschaft an Vorgängen, von denen wir nichts wissen wollen: an den fiebrischen Zuckungen eines Verängsteten, der eines Morgens zu erwachen fürchtet und seine Muse spurlos verschwunden sieht; an dem Gezänk eines Gekränkten, der seine Feinde als Schnorrer an seiner Tafel brandmarkt; an der Gewaltsamkeit eines zu klein Geratenen, der die Träger seines nichtssagenden Konflikts um alles in der Welt zu Typen und großen menschlichen Gegensätzen aufblähen möchte, während sie in Wahrheit kaum um den Wert einer Stecknadel mit einander in Hader liegen. Wenn diese Menschen davon sprechen, daß, so wie sie in dem Stück, sich Ideen seit tausend Jahren gegenüber gestanden haben, so wundert man sich, daß der Inhalt der Worte „tausend Jahre“ ihre armseligen Figuren nicht auseinandersprengt wie Seifenblasen. Auf den Inhalt der Komödie einzugehen, verbietet die Rücksicht.

München-Bruck. Leo Greiner.

Mythos und Drama.

I.

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Ästhetik des Dramas ist es, daß unter den wirklich großen Dramatikern kein einziger als Erfinder von Stoffen, als „Dichter" im naivsten Sinne dieses Wortes, Erhebliches geleistet hat. Was beim Epiker den eigentlichen Schaffenstrieb entfesselt, die Lust am Fabulieren, das ist beim Dramatiker großen Stils kaum vorhanden. Anders beim Bühnenschreiber gewöhnlichen Schlages: die Scribe und Dumas, Sardou und Sudermann sind groß als Erfinder von Geschichten, von neuen, absonderlichen, raffinierten Geschichten — sie sind „Romanköpfe" im etwas bedenklichen Sinne des Wortes. Die wirklichen Dramatiker aber, von Äschylos und Shakespeare bis zu Kleist und Hebbel, haben sich alle auf altem Kulturboden mit ihren Werken angebaut, den Mythen und Epen der ältern literarischen Kultur entnahmen sie ihre Stoffe; sie erfanden nicht eine neue Handlung zum Ausdruck ihrer dichterischen Ideen, sie lehrten vielmehr aus überlieferten Geschichten einen neuen Sinn herauslesen. Und wo große Dramatiker einmal eine ganz freie Stofferfindung versuchten — man denke an Schillers „Braut von Messina", Grillparzers „Ahnfrau", Hebbels „Julia" — da zeigen die entstandenen Werke typische Schwächen, die zweifellos in ursächlichem Zusammenhang mit der unausgegärten Jugend des Stoffes stehen; die Lebensvorgänge dieser Dramen wirken verhältnismäßig willkürlich, dünn, ärmlich, das Gefühl naturgesetzlicher Notwendigkeit, erdiger Schwere will sich trotz aller dichterischen Kunst nicht einstellen — es ist, als ob man einer Geige den Resonanzboden genommen hätte: die richtigsten Töne der wohlgespannten Saiten verhallen matt und unwirksam. (Auch was Ibsen als den heute mächtigen Dichter der freikonstruierten Gesellschaftsdramen von dem unsterblichen Ausgestalter des nordischen Volksmythos „Peer Gynt" trennt, ist solch ein Unterschied in der Resonanz!)

Religiöse und profane Geschichtstradition, Mythos und epische Dichtung, die in der Entwicklung der Literaturen ja ganz ohne scharfe Grenzen ineinander übergehen, sie bilden überall den reichen Quell, aus dem die großen Dramatiker in ihren höchsten Werken schöpften, um uralten Lebensstoff in ihre neue Form zu füllen. Es scheint fast: wie ein sehr junger, erfahrungsarmer Mensch auch bei glänzendsten Gaben nichts wirklich Belangvolles in der Kunst zu schaffen vermag, so vermag auch nur ein schicksalreicher, vom Geist vieler Generationen durchgestalteter Stoff die Reife und Schwere zu erlangen, deren er bedarf, um die gegenwartstärkste und ewigkeithaltigste Form der Wortkunst, das Drama großen Stils, zu erfüllen.

Dies überaus merkwürdige Phänomen ist nicht, wie man wohl gemeint hat, allein aus der Psychologie des Publikums heraus zu erklären. Das

ist freilich klar: ein an sich vertrauter Stoff wird nicht nur die Aufmerksamkeit der Hörer in künstlerisch heilsamer Art vom „Was“ aufs „Wie“, auf das eigentlich Wesentliche des Dramas, die neue Verknüpfung, Begründung, Erklärung der Geschehnisse lenken — solch altbekannter Stoff wird auch viel mehr in seiner neuen Lösung ergreifen als ein neugeprägter, weil, sehr natürlich! der Anteil am neuen Schicksal eines alten Bekannten größer ist als der am Ergehen eines Fremden, weil es einen unendlich tiefern Reiz gewährt, auf vertrauten Zügen neue Bilder des Lebens auszuspähen, als einen noch so interessanten Fremden kennen zu lernen. Und was hier in der Sprache des subtileren Genießers gesagt ist, das bedeutet für die naive Menge die unverwüstliche, schmeichlerisch stolze Herzensfreude am Wohlbekannten, jene ein wenig eitle Lust, mit der der kindliche Mensch, seines Wissens froh, das Allbekannte gerade immer wieder erzählt haben will und dabei doch unbewußt den Sinn jedes neuen Erzählers auf sich einwirken lassen muß.

Indessen, wer wäre heute noch geneigt zu glauben, ein Dichter wähle aus kluger Erkenntnis der Publikumspsyche bewußt den wirksamsten Stoff für seine Arbeit! Das trifft für die Macher, nicht für die Schöpfer. Es handelt sich also darum, in der Psyche des Dramatikers selber die Nötigung aufzufinden, die seinen Instinkt bei der Wahl des alten Stoffes zum alten Mythos leitet. Da ist zunächst zu sagen, daß der Autor der historisch-literarischen Tradition seines Volkes gegenüber ja selbst „Publikum“ ist, daß ihn in der Regel dieselben Stoffkreise vertraut und lieb sein werden wie seinen Volksgenossen. So wird er ganz von selbst dazu kommen, die Möglichkeit sinnlichen Ausdrucks für Lebensprozesse, die ihn erfüllen, in Überlieferungen zu suchen, die Gemeingut seiner Nation sind. Daß es aber den Dramatiker überhaupt treibt, gegebenes Rohmaterial sinnvoll zu ordnen, daß er die Lust des Epikers, aus den einfachsten, allgemeinsten Elementen des Lebens neue Schicksalverknüpfungen zu kombinieren, nicht teilt, das muß wohl eine Grundtatsache der spezifisch dramatischen Begabung sein — sonst wäre Shakespeare nicht so auffällig „arm“, Sudermann nicht so protzig „reich“ an eigentlich stofflichen „Erfindungen“. Diese Grundtatsache scheint mir an sich nicht weiter erklärbar, aber es läßt sich doch ein Zusammenhang aufweisen, in dem sie zum Wesen der dramatischen Dichtkunst steht. Denn diese ist die Kunst der dialogischen Rede, die den Chor des Lebens in Gegenstimmen auseinander-setzt; die nicht lyrisch ergreifende, episch interessierende, sondern ergründende Lebensabspiegelung gibt; sie hat ihr Ziel nicht in der runden Fülle des Lebens selber, sondern in seinem innersten Kern: dies Fühlbarmachen der „Notwendigkeit“, des unbegrifflichen, übersinnlichen Zusammenhangs alles Geschehens ist ihr Ziel. (Wobei der Weg denn freilich nie anders als durch die Fülle der Sinnlichkeiten gehen kann. Hier ist keine Entschuldigung für lebensarm abstrakte Bühnenschriftsteller, die sich bereden

möchten, in der Kunst könne irgend etwas — wie die Ahnung des Übersinnlichen hier — anders als durch die Impressionen planvoll gestalteter Sinnlichkeiten erreicht werden!) Daß der dramatischen Kunst aber das stark bewegte Leben an sich sowenig Selbstzweck ist, daß es seiner Fülle sich nur gleich einer Brücke vom Mysterium der Schöpferseele zum Mysterium der Weltseele bedient, das macht immerhin ein wenig verständlicher, warum den großen Dramatiker die Kompositionen neuer Schicksalsabläufe so selten gereizt hat, warum er stets in der Neuausdeutung überlieferter Geschichten sein Größtes geleistet hat. Je tiefer und länger eine geschichtliche oder dichterische Tradition (wie wenig unterscheidet den Historiker ältern Schlages vom Romanzier!) im Volke sitzt, je reicher, durchgebildeter, möglichkeitshaltiger zu Folge dessen der Stoff ist, um so mehr wird er das Auge des Gefäße suchenden Dramatikers auf sich ziehen — um so mehr wird zugleich das solchem Stoff abgewonnene Drama auf das Publikum wirken können, aus den oben angedeuteten Gründen und weil der Hörer in eine Atmosphäre eintritt, die ihm als Möglichkeit großer, starker, übergewöhnlicher Vorgänge schon vertraut ist. Hier liegt einer der großen Irrtümer des „Naturalismus": er glaubte, das Schicksal eines Fuhrmanns und einer Waschfrau müsse uns näher gehen als eines Königs, weil wir mit Handwerkern täglich zu tun haben, mit Monarchen so gut wie nie. Hier wurde übersehen, daß die reale Kenntnis der Handwerker uns garnichts hilft, sobald wir in die Sphäre der Poesie, der Illusion der übergewöhnlichen Vorgänge eintreten — denn die Handwerker sind uns als Gegenstände poetisch großer Möglichkeiten viel fremder, viel unbekannter als alte Könige etwa, mit deren großzügiger Geschichte unser Geist von Jugend an genährt ist. Wenn es ein Verdienst ist, die dramatische Möglichkeit auch im unbedeutendsten Tagelöhner aufzuweisen, so schließt diese Erweiterung unsers Gesichtskreises doch gerade eine Ablenkung der Aufmerksamkeit ins Stoffliche, eine Mühe der ästhetischen Eingewöhnung in eine neue, zunächst unpoetische Atmosphäre ein, die die stärkste, unmittelbarste dramatische Einfühlung unmöglich macht, wie sie ein uns in heroischen Maßen vertrauter Stoff gewährt. Ein König ist an sich vielleicht nicht poetischer als ein Schuster, aber der Zimmermannssohn, an dessen Bild zweitausendjährige Tradition geformt hat, ist unendlich viel poetischer als der weltbeherrschende Kanzler, der erst ein paar Jahr tot ist. . . . .
Der Stoff aus dem Leben der Gegenwart bildet so poetisch keine Förderung, sondern ein schweres, nur vom allergrößten Genie zu überwindendes Hindernis: weil das gegenwärtige Leben das Leben ist, das wir am wenigsten poetisch zu sehen gewöhnt sind, weil es das uns ästhetisch unwahrscheinlichste, fremdeste ist, weil hier erst mit höchster Kunst jene Stilisierung angestrebt werden muß, die bei Stoffen alter Tradition die unfehlbare Zeit längst geleistet hat. Julius Bab.

Philoktet.*)

Der 1899 in dreihundert Exemplaren ausgegebene Band, der das französische Original enthält, bringt außer Philoktet noch drei andre „Traktate". Die deutsche „Umdichtung", wie alle Veröffentlichungen des Insel-Verlags mit Geschmack und Eigenart ausgestattet, ist in fünfhundert Exemplaren gedruckt. Es erhebt sich die alte Frage: was soll eine solche Übersetzung? Bei den Lesern von Gide besteht wohl kein Bedürfnis nach einer vermittelnden Verdeutschung. Die deutsche Bühne wüßte mit dem „Traktat", der, nach Gides eigenem Geleitwort zum Original, nicht für das Theater geschrieben wurde, durchaus nichts anzufangen. Bleibt, da der äußere wegfällt, ein innerer Rechtfertigungsgrund: der künstlerische Wert der Umdichtung. Der Leser Gides liest sie und vergleicht den deutschen mit dem französischen Text. Da findet er denn diesen erheblich schöner, findet, daß der deutsche der Würdigung des Werkes Eintrag täte. Und die alte Frage bleibt aufrecht: was soll eine solche Übersetzung? Ihrem Autor mag sie ein vornehmes Vergnügen gewesen sein, ein Übungsspiel mit wohlerzogenen Worten. Man hätte sie noch sorgfältiger gewählt gewünscht. Und die Dichtung selbst, der »traité des trois morales«? Sicherlich eine feine Sache. Doch „Dichtung"? Nicht allzu ungestüm wird man diese gedehnte Frage bejahen. Durch den pretiösen Untertitel entziehen sich die fünf Akte einer Kritik, die beim Dramatischen einzusetzen gewillt ist. Da sich der „Traktat" denn einmal als Handlung gibt, sei sie nicht übersehen.

Philoktet, von den Reisegefährten auf der Fahrt nach Troja wegen seiner unheilbar schwärenden Wunde ausgesetzt, lebt einsam, schmerzgefoltert, auf öder winterlicher Insel. Odysseus kommt, vom Lager der Griechen ausgesendet, dem Kranken den unwiderstehlichen Bogen des Herakles abzunehmen, abzulisten. An der Waffe und ihren Geschossen hängt nach dem Spruch der Unerforschlichen das Schicksal der Dardanerfeste. Für das Vaterland ist die schnöde Tat zu tun. Wer eignete sich besser zu dem gefährlichen Unternehmen als der Verschlagene! Neoptolemos begleitet den schweigend Rudernden, des Achilleus junger Sohn, ein Jüngling, arglos, offen, klar, innig. Ihn schaudert vor dem Ansinnen, das ihm, angelangt, der Ithaker eröffnet. Der Erfahrene, klug sich den Verhältnissen Fügende sucht den Widerstrebenden zu überführen. A quoi est la vertu solitaire? Es gilt, dem Philoktet zur Tugend zu helfen. Er wird Gelegenheit haben, dem allgemeinen Wohle ein den Göttern genehmes Opfer zu bringen. Wenn er aber

*) André Gide: Philoktet oder der Traktat von den drei Arten der Tugend. In deutscher Umdichtung von Rudolf Kassner. (Insel-Verlag, Leipzig.)

nicht will? Man wird ihn zu zwingen wissen. Mais Ulysse, les actes, que l'on fait malgré soi, peuvent-ils être méritoires? Der edle, gerade Sinn des Knaben sträubt sich in Qualen. Trahir un ami de mon père! Philoktet erscheint. In der Ödnis hat er der Pflicht durch die Maske blicken gelernt. Sie hatte das Antlitz der Götter. Aber — c'est donc, qu'au-dessus des dieux il y a quelque chose: soi-même. Philoktet weiß alles. Er weiß die Ohnmacht der Klagen, solange sie sich an jemand wenden. Er weiß, daß sie schön werden, wenn sie kein Fremder hört. Er weiß, daß die Menschen, solange sie zusammen sind, einander übel wollen. Er durchschaut Odysseus, er durchschaut die Notdurft der Vaterlandsliebe, der Götterfurcht. Und weil er frei ist, kann er sich ganz hingeben. Neoptolemos, überwältigt von der Größe dieser aus Verzweiflung geläutert erwachsenen Menschlichkeit, hat Philoktet alles gestanden, sich, seine ungeheuerliche Aufgabe ihm eröffnet. Philoktet soll ihn die Tugend lehren, ihn, der sich im Zwiespalt der Empfindungen nicht mehr zurecht findet. Philoktet weigert sich der Erfüllung nicht. Er nimmt aus des Jünglings Händen die Phiole, trinkt selbst den Entnüchterungstrank, macht sich so wehrlos, überläßt den Sendlingen den Bogen. Odysseus empfindet tief, wie jener ihn, sie alle bezwungen hat. Er „wahrt die Form“: indem er Neoptolemos befiehlt, den Bogen und die Pfeile aufzunehmen, stellt er die Tat wieder her, die Philoktet ihnen zu nichte gemacht hatte durch seinen Verzicht. Er selbst wagt hier nicht mehr zu handeln, seine entwürdigende Pflicht drückt jetzt zu schwer, er gibt sie weiter. (Es ist so, wie der oberste Kriegsherr den Mord weiter gibt, von sich entfernt durch den Auftrag). Philoktet aber hat nur ein Bedauern, daß seine „Hingabe“ Griechenland als „Opfer“ nützlich werde. Doch nein, auch dieses Bedauern tut er ab von sich. Für sich allein, für sich handelt er. Ce que l'on entreprend au-dessus de ses forces, voilà ce qu'on apelle vertu. Und da er, erwacht, sich verlassen sieht von den Menschen, die ihm nun keinen Bogen mehr zu nehmen haben, steigen die Vögel des Himmels herab, ihn zu nähren, Blumen brechen durch den Schnee auf . . . . Eine sehr feine Sache, wie gesagt, voll kühler Grazie, in gelassenen Worten, wie eine Spieluhr präzise. Anmutig gebildete Begriffe fechten ein Schaugefecht und verbeugen sich ritterlich vor jedem Gange. Die Übersetzung hat gute Momente und minder gute. Manche Wendung ist im Ringen ausgeglitten und nur mit verstauchten Gliedern wieder aufgestanden. Ein Werk wie dieses, das mit seiner Diktion steht und fällt, müßte verdeutscht die schlanke Anmut des Originals geradezu übertreffen, um etwas zu gelten.

Richard Schaukal.

Oscar Wildes Lustspiele.

Oscar Wilde hat vier Lustspiele geschrieben: „Die Frau ohne Bedeutung", „Ein idealer Gatte", „Lady Windermeres Fächer" und „Bunbury, eine triviale Komödie für seriöse Leute". Alle zeigen das gleiche triviale Antlitz mit dem gleichen überlegen-sarkastischen Mienenspiel darin. Alle sind lustig durch ihren reichen Aufputz mit provokanten Aperçus, und alle sind sonst gänzlich wertlos. Wie, dieser fanatische Anbeter von Takt, Stil, Form sollte den Mangel an sittlichem Ernst bei heiratslustigen Misses, die Wackeligkeit der Weltanschauung junger Lords, die erfrorene Manierirtheit der gut Erzogenen, die verspätete Erotik von Gouvernanten und die steile Würde aristokratischer Familienmütter eines höhnischen Lächelns wert geachtet haben? Es ist schwer zu glauben. Aber es ist leicht zu glauben, daß ihm die seriösen Leute, welche über die „moralische Fäulnis" und den inbrünstigen Formenkultus der Gesellschaft empört waren, höchst lächerlich erschienen sind. Und daß er zeigen wollte, wie sich in den wahrheitslüsternen, nach Solidität schmachtenden Seelen der guten Bürger das Bild dieser schlimmen Gesellschaft male. Die Parodie gilt nicht dem Snobismus, der Stilsucht, der kalten Gefühlsarithmetik, der innern Leere jener höhern Klassen — sondern dem Vorbild des Snobismus, der Stilsucht, der Kälte und Leere. So stellt sich der kleine Moritz das lasterhafte high life vor. So denken sich die „seriösen Leute" die verderbte Gesellschaft. Wie wenn ein leidenschaftlicher Wagnerianer, vor dreißig Jahren, belustigt durch den krampfhaften Haß gegen die „Disharmonien", die „Melodielosigkeit" der Wagnerschen Musik, nun eine entsetzlich komische Partitur voll wüster harmonischer Unmöglichkeiten und spaßiger Mißtöne geschrieben und daruntergesetzt hätte: „Ein Fressen für Wagner-Feinde", womit doch weniger der Wagner als die Feinde und deren Vorstellung von Wagner lächerlich gemacht wären.

Aber viermal wollte doch Oscar Wilde sich nicht über das in England bräuchliche Normallustspiel satirisch hermachen? Doch nicht viermal dieselbe Persiflage sich leisten? Doch nicht viermal der Welt mitteilen, daß er über die Sentimentalität und Trivialität des geltenden Lustspieltyps erhaben sei? Ich denke, er wollte vielleicht in vier oder mehr Anläufen etwas ganz andres: einen wirklich neuen Komödienstil finden, ein wirklich modernes Lustspiel zeugen, unerhört leicht und luftig und schlank, in Geist eingehüllt wie in lauter strahlender Seide, und mit einem Lächeln auf den Lippen, so leuchtend, daß man dabei um Mitternacht lesen könnte. Aber nie gelang ihm das. Sondern stets glitt er aus und rutschte in die Schablone zurück. Und erkannte immer bald, daß ihm nur gelingen wollte, den alten Mannequin mit Stoffen von neuem Schnitt und neuer Färbigkeit zu behängen. Und rettete die Überlegenheit seines schöpferischen Intellekts, indem er aus dem Zwang eine Freiwilligkeit machte, die miß-

glückte Originalität in eine gewollte Parodie der Unoriginalität hinüberdrehte. Es ist denkbar, daß er, nach einmaliger gründlicher Einsicht in diese Sache, die folgenden Komödien schon mit der ironischen Absicht anging. Das Resultat war seltsamerweise das gleiche. Immer merkt man: er will sich über das alte Komödienspiel lustig machen — ist aber auf einmal selbst mitten drin, spürt jedoch gleich, wie ihn die Schablone fängt und schüttelt sie mit ein paar rabiat-grotesken Gebärden ab; begibt sich sozusagen, wie er den platten Boden unter den Füßen fühlt, mit einem Schwung rasch in die höhnische Vogelperspektive, hat nicht die Kraft, sich durchaus oben zu halten, und muß wieder herab, welches Spiel mit mehr minder energischen Absprüngen von der Erde bis zu der Komödie endlichem Ende wiederholt. Am Schluß ists immer dasselbe: Der alte Kuchen, nur mit der neuen, der Wildeschen Würze. Ich muß an den „Mann im Monde" unsres lieben Hauff denken, dem auch die satirische Absicht, den Clauren zu verhöhnen, immer wieder abhanden kommt; bei dem man auch immer spürt, daß er in der Materie, die sein Witz zersprengen will, sich gleichsam alle Augenblicke selbst verliert und mit ihr ernsthaft zu hantieren beginnt, bis ihm dann jäh wieder einfällt: Ach, um Gotteswillen, ich soll mich ja darüber moquieren!

Es scheint mir nicht so, als ob Oscar Wilde einem tiefen innern Drang gefolgt wäre, als er seine „Triviale Komödie für seriöse Leute" und diese andern unbedeutenden Lustspiele schrieb. Wie kam er also dazu. er, dem weit höhere Aufgaben gestellt waren, der so viel zu sagen hatte, was nur er allein aus seinem besondern Temperament, seiner besondern Art, das Dasein zu spüren, sagen konnte? Ich glaube, Wilde kam zu jenen Lustspielen: aus geistigem Überfluß. Er hatte in seinen Romanen, wundervollen Erzählungen und Essays nicht genug Formen, um den Reichtum, der ihm strömte, einzufassen. Er nützte diesen Strom so à peu près auch für Lustspiele, wie man die Kraft des Wassers, das vorm Hause nun einmal vorbeifließt, für allerlei Bequemlichkeit und kleinen Luxus sich dienstbar macht. In Italien sieht man oft Hütten, erdrückt von Armseligkeit und doch elektrisch beleuchtet. Weil die natürliche Wasserkraft da ist. Weil es nichts kostet. Weil es nur der Zinsengenuß eines eben vorhandenen Energie-Kapitals ist. Diese Lustspiele sind Nebenbei-Launen, die sich der Plenipotentiär Wilde gestatten konnte. Eigentlich nicht Lust-Spiele, sondern Lust-Spielereien. Frei-Literatur fürs Publikum. (Im Sinne von Freibier.) Gaben für die große Menge, dieser geschenkt, wie etwa ein Bildhauer aus dem Material und mit der Schöpferlaune, die ihm von der wirklichen Arbeit reichlich übrig blieb, noch, den Kindern zum Spaß, ein paar groteske Püppchen formt (an denen man ja auch die Künstlerhand merken wird). Diese Lustspiele wachsen an den äußersten Rändern des geistigen Terrains: Wilde, vor seines Gartens erster Pforte. Man ist noch lange nicht beim Dichter,

wenn man bei ihnen ist. Sie sind sein Entferntestes, sein Minimum. Der verdünnteste Wilde. Logische Folge: Bei uns werden erst sie dem Dichter weite Anerkennung bringen.

Geist — ja davon gibt es wilde Mengen in diesen Lustspielen. Sie starren von schönster Witzigkeit. Aber leider: lauter Spruch-Geist, Spruch-Weisheit. Nichts sommerlich frei Fließendes, sondern alles in dicta eingefroren. Ein durchaus ausgemünzter Geist: In Paradoxen, Antithesen, Trugschlüssen, Alogismen ausgestanzt. Ausgestanzt — das ist das Peinliche daran. Weil man spürt, mit dem ersten Aphorisma, zu dem sich Wilde entschloß, hatte er gleich hunderttausende. Es kam nur auf das Muster an, das zu erfinden war; das übrige machte die Maschine. Man könnte eine Registratur der Wildeschen Esprittechnik anlegen: in eines der Fächer müßte jedes Axiom passen. Da wäre: der den Vorsatz aufhebende Nebensatz; die ins Gegenteil verrenkte Allerweltsweisheit; das demoralisierte Sprichwort; die Vertauschung von Schluß und Prämisse; die Überbiegung einer konkaven Ansicht in eine konvexe; die Pyramide, welche die Spitze unten und die Basis oben hat; eine Umschmelzung einer moralischen Frage in eine ästhetische, des Einmaleins in eine Geschmacksache . . . Hat es auch Methode, ist es doch ein bischen Wahnsinn. Bei Wildeschem Geist läßt sichs auf die bequemste Manier verdürsten. Wie auf dem Ozean: unbegrenzte Trinkgelegenheit scheinbar und doch keine Möglichkeit, den Durst zu löschen. Wildes Aperçus sind etwas rein Funktionelles. Kein Resultat einer Bewegung des Gehirns, sondern die Bewegung selbst. Eine gedankliche Umdrehungsmanier. Eine zerebrale Turnübung, die den Zuschauer viertelstundenlang amüsiert, aber ihn dann — weil er doch schließlich gar nichts davon hat, als daß er eben einem turnen zuschauen darf — doch ein wenig unbefriedigt läßt. Ich glaube, der Dichter hat das am Ende schon automatisch gemacht. Wenn ein Schachspieler irrsinnig wird, komponiert er im Narrenhaus wahrscheinlich Probleme; ein Eisenbahnkondukteur riefe im gleichen Fall vielleicht die Stationen aus; ein Bankier zählte Geld. Und ein verrücktgewordener Oscar Wilde müßte vermutlich auch im Irrenhaus die Tätigkeit des Prägens Wildescher Aphorismen nicht einstellen. Die Paranoia wäre keine nennenswerte Hemmung.

Aber er hat — ich rede immer nur von den Lustspielen, die ja garnichts sind, als kahle Wände, bestrichen mit diesem fluoreszierenden Wilde-Espritol — das Thema „Geist" endgiltig erledigt. Das ist ein unschätzbares Verdienst. Es hat keinen Sinn mehr, geistreich zu sein post Oscar Wilde. Man muß sich nach etwas anderm umschauen. Er hat alle Künste gemacht, die einem gelenkigen Hirn möglich sind. Er hat das Metier bis an die letzten Grenzen ausgeschritten. Er hat die Ironie bis zur höchsten Potenz gesteigert, die noch vorstellbar ist. Er hat noch die, welche die Ironie ironisieren, ironisiert; sozusagen den Kubus

der Ironie entdeckt. Er hat gelehrt, Wahrheiten so auszusprechen, daß sie den schielenden Klang der Lüge bekommen, und die Lüge so einexerziert, daß sie mit aller zwingenden Gravität der Wahrheit ausschreitet. Er hat „das Gegenteil“ gesellschaftsfähig gemacht. Schlechtweg: „das Gegenteil“. Und so auch natürlich das Gegenteil des Gegenteils, womit endlich erwiesen scheint, daß alles wahr und ebenso alles falsch ist. Und er hat aus dem allen die schöne Erkenntnis destilliert, daß es nicht darauf ankommt, sich auszukennen — was ja weder möglich noch nötig ist — sondern darauf, die verzwickte Illusion des Daseins sich so schön, so stilvoll und allen Sinnen so wohltuend wie möglich auszugestalten. Was mit andern Worten heißt: das Leben als das eigentlichste Kunstwerk und die Kunst als das eigentlichste Leben zu betrachten.

Alfred Polgar.

Therese Devrient.*)

Das Leben, der Tag ist voller Wunder. Nur sehen wir, klug und stumpf geworden, diese farbigen Tupfen nicht. Wir haben auch garnicht die Zeit, vor allem aber nicht den Sinn dafür. Und doch entspringt die Lebensfreude meist aus diesem Talent fürs Detail. Es verdichtet sich in gut gearteten Naturen zur Lebenskunst, die nicht erst einen Sonnenuntergang am Nil braucht, um überwältigt zu werden, sondern der der Streifen Himmel über dem Fenster dieselben Wunder bergen kann. Menschen mit solchem Talent bringen es selten zur großen produktiven Kunst, werden aber auf reproduktivem Wege viel Schönes leisten und werden vor allen Dingen stets in eminenter Weise auf Künstler wirken, da sie durch ihren schillernden Sinn die Phantasie gewaltig anregen. Ist nun solch glücklich veranlagter Mensch gar ein Weib mit gesundem Instinkt und gerader, alles Schädliche einfach ausschließender Linie, so ist der Mann, zumal wenn er Künstler ist, doppelt und dreifach glücklich zu preisen, der ein solches Weib sein eigen nennt. Dieses Glück wurde Eduard Devrient, dem berühmten Schauspieler, Sänger, Direktor und Schriftsteller zu teil in seiner Frau Therese, die gleichfalls als Sängerin, wenn auch nicht am Theater, wirkte. Therese ist ein Vollmensch. Was sie erzählt, ist oft herzlich gleichgiltig und harmlos, allein wie sie es erzählt, wird es für den Leser zum Erlebnis. Nicht etwa, daß sie Kunst aufwendete, um ihre jeweilige Stimmung zu suggerieren. Im Gegenteil. Es ist erstaunlich, wie sie oft den brillantesten Effekten aus dem Wege geht und sie nur mit einem Wort oder

*) Therese Devrients Jugenderinnerungen. Herausgegeben von Hans Devrient. Carl Krabbe, Stuttgart.

Gedankenstrich andeutet. Was ihren Erzählungen diese Lebendigkeit gibt, ist, daß sie jeden kleinsten Winkel des Buches mit ihrer klaren Individualität erfüllt. Ob sie nun einen Spaziergang, einen Scherz, ein Familien-Unglück oder einen Erfolg ihres Mannes schildert, immer sieht man sie mit ihrem klugen Gesicht bei sich im Zimmer sitzen, und indem sie herzbewegende Dinge spricht, spürt man zugleich aus ihrem Ton heraus, daß es für jeden Schmerz einen Trost, für jedes Glück eine Grenze gibt. Solche unbedingt harmonische Naturen, die jeder Situation gegenüber das richtige Maß fiuden, erscheinen oberflächlichem oder lieblosem Urteil meist als seicht und temperamentlos. Es ist aber ein andres. Es ist ein geheimer Ausgleich in ihnen, der sich allerdings nur mit Hilfe eines gewissen leichten Sinnes vollziehen kann, den Therese auch unbedingt ihr eigen nennt: sie gleicht oft jenem glücklichen Kinde, das, während der Blitz neben ihm eine Eiche zerschmettert, auf den Boden stampft und schreit: „Aber ich will doch nicht." Dieser leichte Sinn tritt noch einmal in ihrer Familie auf, allerdings zum Leichtsinn verzerrt, und zwar in der Gestalt ihres ältesten Stiefbruders Franz. Ein Feuerkopf, spekulativ und unternehmend, immer in Plänen schwelgend, mit einem Schuß Amerikanismus, war er entschieden um etwa siebzig Jahre zu früh auf die Welt gekommen. Ich möchte eigentlich gerne wissen, was aus ihm geworden ist, aber Therese, als seine ihm unbewußt ähnlich geartete Schwester, läßt uns darüber völlig im Dunkeln, obwohl er eigentlich die Ursache ihres Glückes, ihrer Verbindung mit Eduard Devrient ist. So wie ihr Leben in gerader Linie zu diesem Pol getrieben wurde, so spitzen sich ihre Erinnerungen von dem Moment an, wo er in ihr Leben tritt, auf ihn zu. Er, sein Streben, seine Gefühle sind fortan halb unbewußt, halb bewußt ihr Lebensinhalt. Das halb Unbewußte spielt überhaupt in diesem Charakter eine große Rolle. Es kommt ihr garnicht zum Bewußtsein, daß sie ein seltenes Beispiel absolutester Monogamie bildet. So werden naturgemäß ihre Erinnernngen zu einer wertvollen und anziehenden Monographie ihres Mannes und der Menschen, die in dessen Nähe kommen, welche merkwürdigerweise fast alle innige Freunde des Hauses werden. Therese schreibt dies allein der Bedeutung ihres Mannes und der Vortrefflichkeit ihrer Freunde zu, aber es war wohl ebenso sehr mit eine Folge ihres glücklichen, reinen Wesens, das jeden mit Entzücken erfüllen mußte. Man fühlte sich sofort mit ihr vertraut. Dies geht aus zahlreichen Begegnungen mit fremden Menschen hervor, die episodenhaft auf ihrem Lebensweg auftauchten. Diese Episoden bilden übrigens auch einen großen Reiz des Buches. So erzählt sie von einem Diner bei Salomon Heine in Hamburg, bei welchem ihr vis-à-vis ein hübscher, blasiert aussehender junger Mann ihr auffiel. Auf ihre Frage, wer der sei, antwortete ihr Tischnachbar Salomon Heine: „Den kennen Sie nicht? Das ist ja mein Neffe Heinrich, der Dichter."

Und mit vorgehaltener Hand flüsterte er ihr zu, daß auch andre es hören mußten: „Die Canaille.“ — Wieder ein ander Mal erzählt sie, wie Zelter, der bedeutende Musiker und Lehrer Eduards in Gesang und Contrabaß, während eines Konzertes in der Singakademie, in welchem Zelter und Eduard mitwirkten, während einer Pause zu ihr auf die Gallerie kam, und ihr, die kurz vorher ein Kind durch raschen Tod verloren hatte, sagte: „Ich habe Sie unten erkannt und mich gefreut, Sie hier zu sehen. Es zeigt mir, daß die Kunst Ihnen ernst ist. Man kann mit dem tiefsten Weh im Herzen sich doch des Schönen freuen.“ Er nahm ihre Hand und hielt sie, dann sagte er mit bebenden Lippen: „Ich habe auch mein Liebstes auf Erden verloren — Goethe ist tot.“ ... Solche Episoden in Verbindung mit den anmutenden Schilderungen ihrer zahlreichen, oft so beschwerlichen Postkutschenfahrten geben ihren Erinnerungen durch den Zeit- und Persönlichkeitsduft einen Hintergruud, der mit seinem Überspringen von Jahrzehnten einen pikanten Reiz ausübt. Doch so viel Schönes und Interessantes wir auch über so manche interessante Persönlichkeit (z. B. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Taubert, Zelter, Ludwig Devrient, Seydelmann, Hensel, Graf Redern 2c.) erfahren: der wertvollere, innigere Teil des Buches ist mir der erste, wo sie die kleinen und großen Leiden und Freuden ihrer Kindheit erzählt, wo sie uns mit ihrer Familie in engsten Kontakt bringt, wo sie uns das trotzige Keimen ihrer Lebensaufgabe, ihrer ersten, einzigen und ewigen Liebe singt. Hier wirkt ihre schmucklose, selbstverständliche Art so intim, daß wir jedes Kapitelchen, wie viele bis ins Kleinste vollkommene Interieurs der damaligen Zeit und ihrer warmen Geselligkeit, zu sehen vermeinen. Wir empfinden die ganze Süße dieses selten glücklichen Lebenslaufes, der oft wie eine Marlittsche Erzählung ohne die gemachte Sentimentalität anmutet, der unbeirrt, wie ein reiner Bach seinem Ziele zustrebt, zur Güte, zum Glück. Wir empfinden das seltene Vergnügen, etwas Ganzes vor uns zu sehen, und in dieser Geschlossenheit ihres Wesens liegt die Größe dieser Frau.

Emil Lind.

Bühnen-Genossenschaft.

Man träumt als Kind sich zurücke. Der alte Satz, vielleicht noch Wahlspruch kleinstädtischer Großväter und Großmütter, tönt: „Nehmt die Wäsche weg, die Komödianten kommen!“ Innerhalb geistig beschränkter Provinzzentren wird ja auch heute der Mime noch oft genug als Bratenbarde goutiert, oder als so eine Art „Altarbild“, dem man gern Ruhmeskränze flicht, dessen persönliche, gesellschaftliche Annäherung man sich indessen vom Leibe hält. Bei uns freilich läßt wohl nur Matkowsky von Zeit zu Zeit jene Tage gegenwärtig werden, da Devrient als Führer

und Verführer einer tollen Tafelrunde den berliner Spießer giftete. Die andern hausen, wenn sie sich erst einigermaßen sicher zur hauptstädtischen Schauspielergilde rechnen dürfen, nur im komfortabeln Westen, in üppigen Börsianeretagen. Sie haben Orden und Bankdepots, Telefonanschluß und feudal ausgestattete Klubräume: und von ihrer oberhalb dieser Zeilen beim richtigen Namen genannten, alle deutschen Schauspielerverbände umfassenden sozialpolitischen Institution, die in jedem Jahr für drei Tage in Berlin zusammentritt, um ganz parlamentsmäßig Gesetze vorschreibende und Schäden ausmerzende Berufspolitik zu treiben, könnten wir andern etwas lernen.

Jawohl, besonders wir andern mit dem gespitzten Federkiel. Ich gebe zu, daß man auch bei dem Mimenreichstag mit beruflichen Schrullen rechnen muß. Es wiederholt sich bei jeder Tagung dasselbe: zunächst breites, diskussionsfreudiges Eingehen auf jede Bagatelle, die von einem flüssigen Strom von Worten umrauscht wird. Dann summarisch kühle Erledigung der dringenderen, nachhaltigeren Fragen, die man sich für den Schluß aufgespart hat. Zudem spürt man trotz der parlamentarischen Züchtung oft genug, besonders bei unsachlichen, rednerischen Auseinandersetzungen mehr Pathos als Tiefe. Und dennoch: von den Geschäften dieser sehr aktiven Berufsvertretung hört man etwas. Ihre Resultate zeigen sich nicht nur einmal alljährlich bei einem Presse-Ballfest, dessen „berauschender" Vergnügungstrank auf die Carnevalsfreude des Verständigen wie „Mohn und Mandragora" wirkt. In die Reihen ihrer Mitglieder drängen sich die besten Namen ihres Standes, selbst wenn sie nur die Absicht haben, den Berufsinteressen durch Geldeinzahlung zu dienen. Und so kann die „Deutsche Bühnengenossenschaft" hinter ihrem Pensionsfonds, ihrer Witwen und Waisen- und ihrer Sterbekasse heute ein Kapital von sechs und einer halben Million Mark erscheinen lassen.

Ich gebe einige parlamentarische Porträts aus dem Bühnenreichstag, um zu zeigen, wie man sagte, was in der eben verflossenen Tagung zu sagen war. Auch hier die äußerste Rechte in scharfem Kontrast zur äußersten Linken. Drüben, wo am Königsplatz die Stöcker und die Mucker sitzen, steht hier — seit Herr Oskar Keßler, früher der feudalste Hochtory, durch die „Kläffer" der Gegenpartei endgiltig zum Schweigen gebracht wurde — Dr. Max Pohl, der Präsident. Er wird von dieser Ressortierung nichts hören wollen: aber sie besteht doch zu Recht. Glatt und geschmeidig, von einer wundersüßen Beredsamkeit, wenn es gilt, illustre Zierden des Berufs, den alten Haase oder des Herrn von Hülsen Excellenz zu begrüßen, schiebt er mit einem unnachahmlichen Geschick, schon wenn er die Anträge verliest, der Versammlung das Urteil zu, welches sie den Ideen der Antragsteller zu sprechen hat. Er liest mit einem leichten, spöttischen Lächeln in der Stimme und um die scharfen Mundwinkel, wenn die Vorlage fallen soll; er spricht mit warm tim-

briertem Männerbaß und dringend empfehlender Wucht, wenn ein positives Ergebnis willkommen ist. Sein Amtsbruder Patry ist sicherer, saloppen: bei der rhetorischen Leistung immer mit einem Stich ins bülowelnd Witzige. Er wird nie energisch — was Max Pohl bei gar zu radikalen Eruptionen wohl werden kann. Er weiß, daß man mit den Lachern neben sich siegt; und er sucht stets, diese Lacher zu fangen. Zwischen den Schlachten der Fraktionen wandelt mit olympischer Gelassenheit Ludwig Barnay. Sicher eine der erfreulichsten Erscheinungen des Bühnenparlaments, weil er — ohne grade den Großen Fronde zu leisten — sobald es zum Vomlederziehen kommt, stets auf der Seite der Kleinen ist. Seine technische Parole heißt: die Spitzen abbrechen. Schon wenn er weiß, daß demnächst eine rednerische Bombe fliegen wird, kommt er, dem weichen Pfühl des „Ehrenpräses" entsagend, langsam vor und schiebt den weißlockigen Imperatorenkopf von hinten her gemächlich neben das Ohr des wutschnaubenden Radikalen, der dann — davon kann man überzeugt sein — in seiner Rede einige Invektiven fehlen läßt. Schließlich spricht er selber mit gedämpftem Stimmklang plaudernd. Auf die Form seiner Rede verwendet er nicht viel Gewicht, trotzdem er sie beherrscht. Sein Speech hat stets die Hände in den Hosentaschen und wird um so lächelnder, je schärfere Hiebe vorher fielen. Dann werden langsam Verbindungsfäden gezogen, hinüber, herüber, werden Netze weiser, mildernder Vorschläge gesponnen . . . und ein Aufatmen endet, was in schwülem Zorn begann. Denn mit Rickelt und Pategg ist nicht zu spaßen. Rickelt zwar ist mehr ehrlicher, biderber Polterer als kratzig scharfer Debatter. Aber sein Aufhauen — wenn aus dem eckigen vom Affekt tief geröteten, feisten Kopf mit der Doggennase die harten, oft ungefügen Sätze hervorkrachen — gibt die Sicherheit, daß hier die Larve der Gerechtigkeit nie vor ein Unrecht gezogen wird. Und der Vormann dieser „Richtung" ist Pategg, gleichzeitig der rednerische Star des Schauspielerparlaments. Auch er ein massiver Kopf, mit schweren Wangen und vollem Kinn. Aber wenn die breite Figur mit den Athletenschultern gemächlich den Stuhl zurückschiebt; wenn das grollende Baßorgan vom dumpfen Dräuen zur Explosion anschwillt; wenn zunächst der „geehrte Herr Vorredner" einen sanften respektvollen Wangenstreich und dann — unmittelbar danach — die klatschende, abführende Ohrfeige erhält: dann hat man das Gefühl, hier einem Manne gegenüberzustehen, den das Bewußtsein seines beruflich-sozialpolitischen Verdienstes dem Autokratentum nicht gerade fernhält, den aber innerhalb seiner Arbeit ebenfalls nur unbeugsames Gerechtigkeitsgefühl und ein seine Zeit erkennender, sozialer Anstand die Wege leiten.

Rein praktisch konnte dieses Mal das Bühnenparlament im Verlauf seiner zwei Verhandlungstage der Ruhe leben. Man lief gegen die Theaterbillettsteuer Sturm und begrüßte des Herrn Georg von Hülsen

Excellenz. Der nahm — während einer volle vierunddreißig Minuten umfassenden Unterhaltung mit dem Hofrat Barnay — außerordentlich intensiv von den Zielen der Versammlung Notiz und wagte sich dann in einem beherzten rhetorischen Stückchen — aber man erschrecke auch nicht — mit den Worten: „Ich selber bin stets für einen berechtigten sozialen Fortschritt der Schauspieler gewesen" sogar in die für Sozialaristokraten so gefährliche Wildnis des Ethos. Man konstatierte ferner von neuem, daß Mr. Conried from New-York sich gern von deutschen Schauspielern amerikanisches Geld in die Kasse schleppen läßt, eine aktive Beteiligung an der internen Arbeit zu Gunsten der „Deutschen Bühnengenossenschaft" indessen hartleibig abgelehnt. Man stellte dann in dem Buskagatten Angelo Neumann aus Prag einen deutschen Gesinnungsgenossen des Parsifalentführers fest; und man zeichnete endlich als drittes Porträt eines einem deutschen Theater vorgesetzten „Altruisten" das des Herrn Erdmann-Jesnitzer, Bremen, an die Wand. Wie man weiß, konstituierten sich nach der vorjährigen Tagung der Genossenschaft „Schauspielerschiedsgerichte", in denen Direktoren und Schauspieler in numerischer Gleichteilung über strittige berufliche Rechtsfälle befinden sollten. Da hat sich nun folgendes ereignet. Eine Sängerin in Halle stürzt über ein Hindernis des Bühnenbodens, muß vom Platze getragen werden, ist temporär arbeitsunfähig. Nach drei Wochen entläßt sie ihr Bühnenmonarch ohne ferneren Gagenanspruch; übersieht auch nicht, ihr die Kosten des Krankentransports (vom Theater in die Wohnung) zu berechnen — ebenso ein Glasfenster, welches die Transporteure zerbrachen. Das Schiedsgericht stellt sich dennoch auf die Seite des Direktors. Freilich sprachen die berliner Richter das dem Recht entsprechende, zu Gunsten jener Sängerin entscheidende Votum. Aber — einem alten unverständlichen juristischen Mißbrauch folgend — hatte der Obmann des Schiedsgerichts, eben der bremer Bühnenregent Erdmann-Jesnitzer, der als erster das Aktenmaterial zu Gesicht bekam, seinen den Interessen des beteiligten Direktors geneigten Schiedsspruch gleich formuliert und ihn den Akten für ihren spätern Rundlauf durch die Reihe der andern Richter mitgegeben. Die logische Folge dieses Verfahrens ist klar. Nur diejenigen Richter, welche die Schwerarbeit einer persönlichen Auffassung nicht scheuten, protestierten jenem seltsamen Wahlspruch. Das Gros aber lief dem Mentor nach. Wenn die berliner Funktionäre des Schiedsgerichts, Barnay und Nickelt, auf ein derartiges Urteil mit einer Abdankung entgegneten, muß man ihnen dafür die Hand drücken.

Zur einzigen wesentlichen Entscheidung des jüngsten Bühnenparlaments, das übrigens die Affären Bonn und Nissen komischer Weise völlig „schnitt", ward so eine politische Kuriosität. Man hat den Schauspielerinnen das passive Wahlrecht gegeben; und nachdem die nächstjährige Sitzung diese Entscheidung statutarisch gemacht haben wird, werden im Reichs-

tag der Schauspieler die Frauen Sitz und Stimme haben. So ist man dem staatlichen Parlamentarismus um einige Spannen vorausgeraten. Denn, daß es eine schwere Sünde und bittere Verkleinerung ist, im Gegensatz zu den talentlosen Männerpagoden der Reichtagssitzungen würdigen, starkgeistigen Frauen die öffentliche politische Schaffensmöglichkeit zu unterbinden, ist eine Binsenweisheit. So günstig liegt die Sache beim Theater nicht. Selbst Pategg, der Mann, der das Wunder fertigbringt, Rheinbaben und Bebel dieser Sessionen zugleich zu sein, hat mit offenem Freimut zugegeben, daß die Schauspielerin die moralische Reife für ihre neue Würde kaum besitzt. Aber er will für die Beurteilung dieser Moral neue, außerhalb der Linie des bürgerlichen Sittenkodex stehende Normen herstellen, welche die geschlechtliche Freilebigkeit nur als leidenschaftlich gesuchten Glücksersatz für harte, berufliche Mühen, für den schweren Kampf ums Dasein stipulieren! Die Künstlerin darf nur nach ihrer fachlichen Leistung beurteilt werden. Schon ihr gesteigertes Sinnenleben stellt sie jenseits der üblichen moralischen Schranke. Also ist sie immer „würdig".

Ich bin nicht Philister genug, die tiefe Wahrheit, die in diesem inhaltlich nicht ganz neuen Katechismusblatte steckt, zu verkennen. Aber die wesentlichste Substanz der Neuerung hat Max Pategg dennoch vergessen. Schon seine moralische Charakteristik der „genialen", also polysexuellen Künstlerin hat eine breite Lücke. Denn er scheidet nicht zwischen Leidenschaft und Berechnung. Er sagt nicht, daß nur ein Spießer über das starke Temperament die Achseln zucken wird, welches — der Wärme seines Bluts und dem Prestoschlags seiner Pulse nachgebend — tut, was seines Geschlechtes ist. Er verschweigt aber auch, daß die Damen, die ihre Kunst nur als Nebenberuf betreiben, Börsianerhetären und Prinzenmaitressen, außerhalb der Grenzen jeglicher Toleranz stehen . . . . und daß nur sie, die Leuchten der chambres séparées und gewisser berliner Bälle, es sind, die sich z. B. auch von je dagegen gesträubt haben, daß die Theaterdirektoren die Lieferung der Damentoiletten auf ihre Kappe und Kasse nehmen. Aber gerade hier wird die politische Belehnung der Schauspielerinnen die notwendige, reinliche Scheidung schaffen. Es wird sich da — meinetwegen nicht ohne Pharisäertum — eine geistige und (im freien Sinne) sittliche first class der Bühnenkünstlerinnen herausdestillieren, die ihren sogenannten Kameradinnen durch schroffe, persönliche Abwendung und dann wohl auch öffentlich in der Delegiertentagung den Marsch blasen werden. So wird man die wahrhaften „Schandflecke" noch deutlicher boykottieren und sie endlich ganz ausmerzen. Ob aber auch das Spalier der Bühnenkünstlerinnen Frauen birgt, die sich mit Ernst und Verständnis in sozialförderische, berufliche Aufgaben vertiefen könnten, will man wissen? Einige Namen für viele, die Namen Louise Dumont, Marie Pospischill, Adele Hindermann, Rosa Bertens, geben die Antwort auf diese Frage.

Walter Turszinsky.

Rundschau.

Leoncavallos „Bohème“. Was Murger in seinem Roman „Szenen aus dem pariser Zigeunerleben“ fein, lebendig, geistvoll und ergreifend skizziert hatte, wiederholte auf eigene Weise Leoncavallo mit breiten, klotzigen Strichen und nannte es: „Die Bohème“, Lyrische Oper in vier Akten. Es ist durchaus nicht der Fall, daß die Gestalten, welche beim Lesen eines Buches duftig und fesselnd in unsrer Phantasie heraufsteigen, auf die Bühne gebracht, vergröbert und poesielos erscheinen müssen. Der modernen musikalischen Bühne stehen soviel delikate Stimmungsreize in allen Schattierungen zur Verfügung, daß die zartesten Zauber eines Buches lebensvoll und mit Glück auf die Bretter übersetzt werden können. Freilich, das eigentliche Geheimnis liegt in der Form — nur dem geborenen dramatischen Dichter wird die Übersetzung voll gelingen. Leoncavallo ist kein dramatischer Dichter, nur ein geschickter Librettist mit einigen dichterischen Anflügen. Er strebt daher nicht nach einer dramatisch, d. h. mit Notwendigkeit entwickelten Handlung, sondern nur nach einzelnen wirkungsvollen Situationen, die zwanglos aneinander gereiht sind. Die ödesten und gröbsten Beispiele hierfür sind der erste und zweite Akt, von denen einer ganz sicher überflüssig ist. Denn sie ähneln sich unverkennbar in der Anlage und den Geschehnissen, und beider „dramatischer“ Höhepunkt besteht in einer fidelen Keilerei. Geist, Poesie, Musik? — du lieber Gott, die gehen in diesen beiden Akten betteln und finden überall verschlossene Türen. Dies ändert sich in etwas während der beiden letzten Akte. Hier weht endlich ein wärmerer Hauch von der Bühne herab, die Menschen fangen an uns zu interessieren. Allerdings ist der Abschied Musettens von Marcell im dritten Akt nichts weniger als tragisch. Man glaubt dem Mädchen die Notwendigkeit ihres Abschieds, ihre Liebesschwüre und Verzweiflungsausbrüche nicht recht; denn hinter allem lugt, wie aus einem dunkeln Vorhang, ein leichtfertig lächelndes Gesicht hervor: Musettens Hang nach Glanz und sorglosem Leben. So bleibt uns nur etwas Mitleid für den verlassenen Marcell und für die von Rudolf mit Recht verschmähte Grisette Mimi, welche sich im zweiten Akt von einem Grafen entführen ließ und nun aus Rausch und Wonne ernüchtert heimkehrt, um ihren Geliebten wiederzusehen. Beide Dämchen lassen wir ernst, aber ohne viel Bedauern ziehen, und die heftige Sentimentalität dieses Aktes beunruhigt uns auch nicht sehr. Zwar wieder nicht tragisch, aber recht stimmungsvoll und zum Teil ergreifend ist der letzte Akt von Anfang bis zu Ende. Nur die Auflösung der schwindsüchtigen Mimi am Schluß, der man mit wirklicher menschlicher Anteilnahme zuschaut, wird durch einen sackgroben und aufs höchste verletzenden Endtrumpf, durch einen Forte-Einsatz des Orchesters nämlich, gestört, so, als ob mitten in die feierliche Stille des Zimmers hinein der dicke Leoncavallo kopfüber durch die Decke stürzte, Bohlen und Planken reichlich mit sich reißend. Unbegreiflich roh!

Der einzige Vorzug der Musik ist ihre Ehrlichkeit. Sie gibt durchaus nicht vor, mehr zu sein als das, was sie wirklich ist: seelenarm, harmlos, banal, philisterhaft behaglich. Bei dramatischen Stellen flüchtet sie naiv und ohne Zögern zu dem bewährtesten und höchsten

Muster: der Wagnerschen Musik. Am besten gefiel mir ein Lied Mimis über Musette im ersten Akt; es enthält wenigstens etwas Originalität und liebenswürdige Grazie.

Die Darstellung der Oper stand wiederum auf der Höhe. Eine neue Erscheinung war Lola Artôt de Padilla, welche die Rolle der Mimi übernommen hatte. Obgleich noch nicht ganz sicher, manches nicht genug, manches übertrieben darstellend, behauptete sie sich stimmlich sehr gut gegen Frau Kauffmann (Musette), und beider kurzes Duett im dritten Akt zog wie ein zart verschlungener, glänzender Silberstreifen am Auge des Ohrs vorüber. Sehr temperamentvoll leitete Herr Egisto Tango vom Dirigentenpult aus die ganze Vorstellung. Leoncavallo mußte nach jedem Akt erscheinen, vergaß dabei jedoch nicht, Herrn Direktor Gregor bei der Hand zu nehmen zum Dank für die erlesene Inszenierung der Oper.

Georg Gräner.

Wiener Notizen. Das Resultat der letzten wiener Woche war überraschend, gegen alle Erfahrung beim Theater: das Gute siegte, das Schlechte unterlag. Daraus sind um Gotteswillen keine Schlüsse auf Veredlung des Geschmacks und ähnliche Unwahrscheinlichkeiten zu ziehen; es ist ein Zufall mehr, weiter nichts; nur eben ein angenehmer.

Das Gute war „Kater Lampe", eine Komödie von Emil Rosenow. Wahrscheinlich kennt man sie in Berlin schon; der Autor stand als Politiker im öffentlichen Leben Preußens. Wir haben die Bekanntschaft dem Lustspieltheater zu verdanken, wohin sich Jarnos literarischer Ehrgeiz flüchten muß, wenn wieder einmal ein Franzos — jetzt ists glücklicherweise der elegante Lavedan — die Josefstadt von der Kasse aus in Schach hält. Was die Berliner zu „Kater Lampe" gesagt haben, weiß ich nicht. Ich halte die Komödie für die beste, die seit dem „Biberpelz" geschaffen worden ist, und für eines der wenigen guten deutschen Lustspiele, die wir überhaupt besitzen. (Das Dutzend dürfte noch nicht voll sein.) Es zeigt nämlich, woraus die komische Seite der Menschen besteht: Ein bischen Herrschsucht, ein bischen Prahlsucht und ziemlich viel Freßsucht; zeigt dies an wirklichen Menschen, an ihrem lebendigen Leben, in ihrer eigenen Umgebung. Aus Zuständen, Temperamenten und Affekten der Gewöhnlichkeit erwächst die Komik, nicht aus kalkulierten Situationen und clichierten Gefühlen, die keine sind. Die Wahrheit jedes Charakters und jedes wichtigen Ereignisses in diesem Stück wird an der Möglichkeit der Tragik erwiesen, die hinter ihm sitzt. Indem die Komödie an dieser Tragik lächelnd, aber aufmerksam vorbeigeht, gewinnt sie ihre bedeutsame und reinliche Heiterkeit. Alles Menschliche bleibt in den kleinen Maßen, die in der Perspektive des Dichters gegeben sind. Und nichts wird trivial, weil alles wahr, alles in beständiger enger Beziehung zu den einfachen Trieben und Antrieben dieser geringen Welt ist. Aber gerade darum muß diese Welt als ein Sinnbild unsrer großen erkannt werden, mit ihrer Herrschsucht, Prahlsucht und Freßsucht. Dort und da dasselbe Verhältnis zwischen Arm und Reich, Amt und Mensch, zwischen Behörde und Volk, zwischen Mann und Weib. Ein scheinbar ganz nahe, ganz minutiös gesehener Lebensausschnitt, der für sich selbst und für alles Menschliche spricht. Damit ist das Kriterium des echten Kunstwerks gegeben... Dem Theater ist nicht nur die Tatsache, sondern auch die Art der Aufführung zu danken. Gute Inszenierung und eifrige Darsteller, die sich je nach Kräften in den

Dialekt und den technischen Naturalismus fanden, und von denen fast jeder zu seiner Figur noch künstlerisches Eigentum beizutragen vermochte.

Das Schlechte war: Bierbaums „Zwei Stilpe-Komödien." Die Ausschlachtung der Bekanntheit (wollen wirs Berühmtheit nennen?), die Stilpe als Repräsentant studentisch-literarischer Bohème von 1880 erworben hat, ist kaum zu entschuldigen. An der gewaltsamen Montierung der epischen Figur auf die dramatischen Gestelle war auch deutlich zu merken, daß die bloße Erinnerung an eigene Schöpfung, die Reminiszenz von einen Ton früherer Jugendlichkeit zu neuem Leben gepreßt werden sollte. Humor, der nicht an sich selbst lebt, sondern von seinem Willen, humoristisch zu sein. Im „Cenacle der Maulesel" (Stilpe als Abiturient einen Rektor abkanzelnd und hinauswerfend, Perspektive auf Erneuerung der Kunst durch die Jugend) wird dieser Lärm einer begrabenen Zeit geradezu gespenstisch. Auf die wilden Gesten und hohlen Worte der angetrunkenen jungen Leute kann sich jetzt niemand mehr einen Reim machen, der nach irgend etwas klingt. Man sitzt starr, ohne Lächeln, verschüchtert da und hat nur den einen Wunsch, es möchte ohne größeres Unglück vorübergehen. In der „Schlangendame" (Dr. med. Ewald Brock wird von Paula Hollunder geheiratet) kommt dann freilich, in der einen Szene zwischen ihr und dem Alten, der liebe, herzliche, frische Otto Julius Bierbaum heraus, dem die naive und liebenswürdige Seite des Lebens die wichtigste ist. Aber das ist eben leider nur eine einzige Szene, kein Stück.... Diese zwei Einakter werden im Währinger Theater, also sehr schlecht, gespielt.

Der historischen Genauigkeit und der Statistik zuliebe muß erwähnt werden, daß Wien seit der ersten Woche dieses Monats um ein Theatergebäude mehr hat. Es steht in der Nähe des Stadtparks, an der Grenze des ersten und dritten Bezirks, und ist ein sehr hübsches, wohleingerichtetes Haus. Ein neues Gebäude, das vielleicht einmal ein neues Theater werden kann. Denn was man bisher darin gesehen hat, ist — literarisch — das alte Elend der wiener Vorstadtdramatik: wenig Witz und viel Behagen, wenig Routine und absolut nichts von Kunst. Willi Handl.

Schülervorstellungen. Man hat sich in letzter Zeit von berliner Theatern mancherlei bieten lassen müssen, das ans Unglaubliche grenzt. Erst die Ära Lindau im Deutschen Theater, dann Ferdinand Bonns Schmierenverstellungen. Doch diese Unternehmungen waren und sind im Grunde recht harmloser Natur, keiner nimmt sie ernst, irgendwelche Gefahr bergen sie nicht in sich.

Anders liegt der Fall da, wo sich eine Vorstellung nicht an die Erwachsenen, sondern an die Jugend wendet. Der Erwachsene weiß im allgemeinen sehr wohl, eine gute Aufführung von einer schlechten zu unterscheiden. Der Unerwachsene aber . . .

Im Theater des Westens besteht seit längerer Zeit die Einrichtung, daß am Nachmittag jedes Sonnabends zu kleinen Preisen eine Schülervorstellung gegeben wird. Ein Zufall führte mich vor einigen Tagen in eine dieser Aufführungen. Man gab „Kriemhilds Rache von" Hebbel.

Nun — ich muß bekennen, daß ich anfangs aus dem Lachen nicht herauskam. Jeder Unbefangene mußte das für eine köstliche Parodie halten. Allmählich aber wurde mir klar, daß es Hebbel war, den man hier zu spielen vorgab, daß die ganze Sache ernst gemeint war, daß . . . in der Tat, daß da oben

Hebbelsche Verse gesprochen wurden! Und sobald mir diese traurige Erkenntnis aufdämmerte, überkam mich (milde ausgedrückt) ein körperlicher Ekel. Er wuchs von Szene zu Szene und war nach dem dritten Akt so stark, daß ichs des grausamen Spiels genug sein ließ und mich flugs davon machte.

Die Leute, die da auf der Bühne herumagierten, hatten ja keine, auch nicht die blasseste Ahnung davon, was es heißt, ein Gestalt zu verkörpern. Zum Teil konnten sie überhaupt noch nicht sprechen. Die Darstellerin der Kriemhild schien im ersten Akt zu glauben, sie befände sich in einer Taubstummenanstalt. Man sah nämlich, wie sie konstant auf das Krampfhafteste die Lippen bewegte und dies durch Geberden zu verdeutlichen suchte — irgend welche Worte zu verstehen, war mir aber nur ganz selten vergönnt (wobei ich bemerke, daß ich ein vorzügliches Gehör habe).

Und dann die andern! Um Gotteswillen, wer war blos auf die Idee gekommen, den düstern Recken Hagen einem Herrn zu überlassen, der vielleicht geeignet gewesen wäre, einen weißbiertrinkenden berliner Spießbürger darzustellen! Aus dem traurig-heiteren Spielmann Volker machte man einen derben Clown, aus dem lustigen und noch in seiner Scham anmutigen Giselher einen durch die Nase sprechenden Idioten! Der Darsteller des Rüdeger konnte seine Rolle nicht. Kurzum, es war eine Schmach, wie man den großen Hebbel auf alle nur erdenkliche Weise verballhornte und in den Staub zog.

Allein — ich sehe schon förmlich, wie der Leser mit den Achseln zuckt, als wolle er sagen: „Mein Gott, es war doch eine Schülervorstellung! Da kann man doch nicht so hohe Anforderungen stellen!"

Das ist es eben. Es ist das alte Vorurteil: Kinder brauchen keine guten Schauspieler zu sehen. Die verstehen doch nichts davon! — Ihr Lieben, seht ihr denn nicht, daß das Kind von solchen Vorstellungen (es handelt sich doch fast immer um Stücke, die es noch nicht kennt!) einen Eindruck bekommt? Einen Eindruck, der weit, weit stärker ist, als der des Erwachsenen (als welcher es versteht, das Stück vom Darsteller zu trennen)! Und wie schwer es ist, einen solchen Eindruck später zu verwischen, das habe ich einst an mir selber erfahren.

Sagt mir, worum handelt es sich denn bei solchen Jugendvorstellungen? Doch wohl darum: der Jugend Begriffe von den Meisterwerken der Literatur beizubringen! Was soll sie aber durch eine derartige Vorstellung für einen Begriff bekommen?

Ich habe doch auch die Knaben und Mädchen beobachtet. Am meisten Spaß machte ihnen, daß der Heune Werbel stets so krumm ging, als hätte er sein Rückgrat verloren; uud daß Volker einen Stock trug, mit dem er Giselher in den Bauch piekte . . .

Nein, wenn man glaubt, man könne Jugendvorstellungen dazu benutzen, gänzlich mittelmäßigen Anfängern einmal Gelegenheit zu geben, sich in größeren Aufgaben zu versuchen, dann ist man sehr im Irrtum. Gebt Jugendvorstellungen, aber gebt sie mit guten, wenn möglich mit den besten Kräften! Aufführungen aber, die wie diese noch von den Darbietungen des lumpigsten Provinztheaters übertroffen werden, sind eine ernstliche Gefahr. F. K.

Opernhausregie. Vor einigen Wochen wurde im Opernhause zu Berlin der „Ring" angeblich „neu inszeniert". Ich ging in eine Vor-

stellung der Tetralogie mit der frohen Zuversicht, endlich einmal eiuen ungetrübten Genuß zu haben, endlich in der Hauptstadt des deutschen Reichs, in der internationalen Musikzentrale eine vollendete Ringaufführung zu sehen. Man gab die „Walküre"; auf dem Zettel stand auch gleich derjenige Mann angegeben, der den neuen Geist ins alte Opernhaus gebracht habe: Herr Regisseur Braunschweig. Und diese Notiz des Zettels sollte leider symbolische Bedeutung bekommen: die Regie war wirklich — Braunschweig, nicht Berlin.

Zunächst eine Anzahl Äußerlichkeiten. Warum kann man sich nicht entschließen, einer Hütte („Wohnraum" schreibt Wagner!) die ihr gebührenden Größenverhältnisse zu geben? Muß einem jeder Innenraum gleich Erinnerungen an den Kölner Dom wachrufen? Hier ist die Bühne im ersten Akt genau so groß, wie im zweiten; Hundings Hütte nicht enger als das „wilde Felsengebirge". Die Szenerie des dritten Aktes ist im ganzen gelungen, der Walkürenritt sogar vortrefflich; nur sollte man das scheußliche „Felsentor" rechts vorne (einen glatten häßlichen Pappbogen) lieber entfernen als in solchem Zustand stehen lassen. Dann kommt ein sehr häßlicher Schlußeffekt: nachdem sich die Gewitterwolken verzogen haben, bleiben rechts drei abscheuliche, senkrecht heruntergehende Wolkenkulissen sichtbar, die sich gegen den Prospekt unangenehm abheben und das ganze Schlußbild stören.

Zweitens: die Kostüme. Etwa Sigmund. Wagner schreibt: „Sein Gewand und Aussehen zeigen, daß er sich auf der Flucht befindet." Wie erscheint er bei uns? Sorgfältig frisiert und mit wohlgepflegtem Bart; sogar mit einer durchaus unerklärlichen Locke auf der Stirn, die manchmal sehr stark an Max und Moritz erinnert. Ferner trägt er weiße Strümpfchen, zierlich kreuzweis gebundenene Schühchen nnd unter dem üblichen lächerlichen Fell (von dem niemand weiß, wie er es angezogen haben könnte) ein hübsches, reines, weißes Hemdchen. Für solchen Sigmund gibt es nur eine Bezeichnung: einfach süß. Dann Sieglinde. Auch sie trug das lächerliche Fell und darunter, ja, was trug sie darunter? Schneeweiß war es, hatte viele schöne Falten. Was in aller Welt war es nur? Ich schwanke zwischen Griechenland, Rom, Paris usw. — bestimmt trugen Germanenfrauen so etwas nicht! Weiter: Fricka. Sie war frisiert à la Defregger (um den Hinterkopf gewundene Zöpfe); ferner bekleidet mit einer sogenaunten Schnebbentaille (ohne ein modernes Korsett gar nicht zu denken!), welche sich aber durchaus nicht stören ließ, nach unten zu in eine nach griechischer Art mit Schnüren geraffte Gewandung auszulaufen. Schließlich Wotan. Abgesehen davon, daß der höchste Gott sicherlich ohne Armspangen ausgekommen ist, sah er aus wie ein römischer Centurio mit einem blauen Mantel. Warum kleidet man ihn nicht lieber nur in einer Farbe? Er würde imposanter, höher, „göttlicher" erscheinen. So nahm er sich ganz merkwürdig aus: halb Geck, halb böser König aus der Kartoffelkomödie.

Man mag das alles für unwichtig erklären; die meisten sehen es wohl nicht einmal. Selbstverständlich sind auch Dinge da die zu bessern noch wichtiger wäre: vor allem die gesamte Schauspielerei. Daß außer Frau Plaichinger und Frau Götze keiner der an dieser Vorstellung Beteiligten schauspielerisch eine Leistung von Belang bietet, wissen wir lange; aber manches könnte von einem Regisseur mit Leichtigkeit abgestellt werden. Ein Beispiel. Vor Be-

ginn des Liedes „Winterstürme wichen . . . .“ schreitet Sigmund gemächlich zum Herde, nimmt dort mit dem Rücken gegen die offene Tür und den zu besingenden Lenz (!) Platz; Sieglinde setzt sich zu seinen Füßen, und, wenn sie beide richtig sitzen, beginnt er mit seinem „Liebeslied“; man hat ungefähr den Eindruck, daß er ihr ein nettes Märchen von vor tausend Jahren erzählt. In dieser Art geht es durch die ganze Oper. Frickas Widderwagen wird von zwei Schaukelschafen aus der Spielwarenhandlung gezogen: entweder gar kein Wagen oder richtige Widder! Wotan bleibt ohne jegliche Würde, zittert vor Fricka wie Espenlaub und macht dauernd die entsetzlichsten Theaterposen.

Und warum geschieht das alles in Berlin? Klar genug ist es. Orchester und Gesang sind so ausgezeichnet, daß das Publikum unter allen Umständen kommt. Also schludern wir weiter. Aber wartet nur! Die Komische Oper, so hoffen wir, wird euch schon Beine machen. Walter Reiß.

Warum so viele Schauspieler in den gewöhnlichen Dutzendstücken gefallen, in höhern aber gleich verloren sind? Dichter wie Kotzebue und Iffland liefern gewissermaßen nur einen Rock, in den ein Mensch hineinschlüpfen kann; wers auch sei, der Rock gewinnt und erhält einen Anschein von Lebendigkeit. Shakespeare, Schiller und Goethe stellen einen Menschen hin, mit dem ein andrer Mensch sich identifizieren soll; wenn das nicht gelingt, so kommt ein Monstrum, ein vierbeiniges Ungeheuer mit einem Doppelkopf zur Welt, vor dem Natur und Kunst sich gleichmäßig entsetzen.

Hebbel.

Direktor Bonn. Eine Anzahl Mitglieder von Ferdinand Bonns Berliner Theater lassen mich durch einen Mann ihres Vertrauens — der zugleich ständiger Mitarbeiter der „Schaubühne“ ist — bitten, der Öffentlichkeit mitzuteilen, wie ihr Herr Direktor sie anzureden beliebe. Es sei nicht mehr zu ertragen. Beleidigungsklagen fruchteten nichts. Abhülfe könne nur von außen kommen.

Ich gebe also ein paar von Herrn Bonns zartesten Koseworten wieder. Die nicht ganz so zarten, mit denen Herr Bonn in Gegenwart von vornehmen Damen — andre hat er bekanntlich garnicht engagiert — ältere Männer bedenkt, möchte ich dem Setzer nicht zumuten.

Einer Elevin, die in „Andalosia“ eine Bewegung eine Sekunde zu früh ausführte, flötete Herr Bonn ins Ohr: „Passen Sie auf, Sie Kamel!“

Einer Schauspielerin, die auf Wunsch des Direktors eine Stelle im Flüsterton sprach, als aus dem Parkett der Ruf „Lauter!“ ertönte: „Sie Vieh verfluchtes!“

Einer Choristin, die in „Andalosia“ die Rosen nicht richtig geworfen hatte: „Verfluchtes Aas, ich schlage Dir die Zähne in den Hals!“

Auf den Friseur, der Herrn Bonn an seiner Hamletperücke eine Locke nicht richtig gebrannt hatte, ging er mit gezücktem Schwert und den Worten los: „Sie Hund, ich schlage Sie tot!“

Die Wahrheit dieser Angaben wird nötigenfalls vor Gericht beschworen werden. Bisher war es nur erwünscht, daß Herr Bonn aus Gründen der Ästhetik an die Kette gelegt würde; jetzt scheint es im Interesse der öffentlichen Sicherheit unumgänglich zu sein. S. J.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Nibelungengasse 3.
Verlag: „Die Schaubühne“ G. m. b. H., Berlin SW. 13, Hollmannstraße 10.



Die Erweckung des Herrschers.

Psychische Szene.

Ein Geist im Schlaf:

Da thront sie wieder, thront, als ob sie warte.
Was willst du, Traumbild, immer noch von mir
mit deinem Gnadenblick? du bist doch tot!
Zu oft bin ich von diesem Blick erwacht;
ich fühls, ich träume nur! Was quälst du jetzt
mit täuschender Erhörung meine Nächte
und blicktest nie zuvor, zu keiner Stunde
— o doch: in einer, einer Stunde doch:
in deiner Sterbestunde — so mich an!
Willst du den Mann, der ich in Schmerzen ward,
durch deinen Hingang ward, noch büßen lassen,
was dir der unbedachte Jüngling tat?
Wars denn so schlechte Tat? Wars nicht Verehrung,
daß ich mit meiner Lust an Ruhm und Rang
auch dir zu schmeicheln dachte? Warb ich nicht
mit höchster Hoffahrt um dein stolzes Herz?
Aus deiner stillen Welt, die mir nicht würdig
genug für deine holde Würde schien,
wollt ich ein klingend Sphärenspiel gestalten!
Hab ich dich nicht gefeiert? Schmückt ich nicht
dein jungfräuliches Haupt mit einer Krone?
mit stetem Festglanz unsern Thron? Und gabst mir

kaum eine Gunst dafür, kaum ganz ein Lächeln,
nie einen vollen, seelenvollen Dank,
nie —

Antwort einer Seele:

Ich liebte dich —

Der Geist:

Du? liebtest? mich? — Und zeigtest mir das nie?!
Und ließest mich, wenn deine sanfte Hand
sich meiner ungestümen streng entzog,
mich, der zu Füßen dir getaumelt wäre
für nur den scheuesten Wink, ließest mich haltlos
mit falschen Freunden dann von Rausch zu Rausch
die irren Wege meines Unmuts gehn!
Mußt ich nicht meinen, du verabscheust mich,
du seist enttäuscht, sinnst Rache? Bis ich endlich,
so immer werbend, immer unbelohnt
und immer wieder auf Erhörung pochend,
endlich den einen einzigen Gnadenblick,
mit dem dein Auge brach, empfing und nun
vor deinem starr gewordnen Antlitz mich
in grausigem Zweifel fragte: galt er mir?
mir? oder sahst du Sterbende ein Wesen,
das du nur sahst, mit diesem Dankblick an,
weils dich von mir befreite?! Sprachst du doch
kein letztes Wort zu mir! O warum starbst du
so stumm?

Die Seele:

Ich liebte dich —

Der Geist:

Und quälst mich immer noch?! O deute mirs,
du Unfaßbare: was bedrängst du mich?
Ich sinne selbst am hellen Tag dir nach;
du weißt, ich will das nicht, will nicht mehr träumen,
ich ward zu klar dazu, dank deiner Drangsal,
ich litt genug an dir, ich will nicht leiden,
mir ziemt die Tat, drum lernt ich mich beherrschen,

und will auch dich, auch dich beherrschen, denn
ich bin ein Herrscher — und das ist, du weißt es,
ein schwacher Mensch, der tausend fremde Kräfte
unter ein starkes Werk einsammeln soll.
Was also störst du meinen kurzen Schlaf,
was gönnst du mir nicht Rast, mich selbst zu sammeln,
was stachelst du mich in dem Lichtstrahl noch,
der mittags in mein halbgeschlossenes Auge
sich eindrängt und an deinen letzten Blick mich
gemahnt?

Die Seele:

Ich liebe dich —

Der Geist:

Dann laß dich fassen! dann erhöre mich!
bei deiner Seligkeit beschwör ich dich:
laß mich vollkommen in dir ruhn!
So will ich nicht mehr eitel mit dir ringen,
will mein Gezweifel vollends niederzwingen,
dir freudig deinen Willen tun!
So wirst auch du endlich zur Ruhe kommen,
wirst stolz von meinen Kräften hingenommen
erkennen, daß du mich nicht länger schreckst!
So wird aus unserm Traumbund im Geheimen
stark eine neue Seele keimen,
durch die du mich
schutzmütterlich
zu immer stolzerem Tagwerk weckst, gern weckst —
und so —

Die Seele:

So lieb dich ich — —

Der Geist des Herrschers, erwachend:

Und lebst mir so und wirst mir nie mehr sterben.
Und all mein Volk wird unsre Liebe erben.

Richard Dehmel.

Weihnachtsgeschenke.

Es hat ihrer drei gegeben, zwei literarische und ein schauspielerisches, und beinahe wäre uns darunter sogar das beschert worden, was unserm allzu steifen Ernst am nötigsten täte, und was wir uns im abgegangenen Jahr durch tapferes Erdulden vieler dramatischer Verdrießlichkeiten eigentlich verdient hätten: eine Komödie. Es hat, wie gewöhnlich, nicht sollen sein. Wer von unsern Komöden das Theaterhandwerk beherrscht, hat keinen literarischen Ehrgeiz. Wer aber unser Lustspiel aus der Unnatur und Witzelei herauszuretten trachtet, wer sich um einen Lebensinhalt bemüht, ohne vorläufig die Kunstform zu meistern, findet wenig Beistand. Noch weniger als beim Publikum bei der Kritik, die ihren Beruf verfehlt hat, wenn sie das Votum des Publikums bestätigt, statt es zu bekämpfen. Man vergleiche die Kritiken über den „Schwur der Treue" mit denen über „Rat Schrimpf", jene spaltenlangen Jubelhymnen mit diesen kurzsilbigen Leichenscheinen, und man ist so lange über solche Gesinnungslosigkeit ärgerlich, über solchen Unverstand belustigt, bis man zu dem heilsamen Entschluß kommt, die guten Leute sein zu lassen, was sie sind, und für sein minder abhängiges und minder einsichtsloses Teil zu sagen, was es mit Max Burckhards satirischen Absichten und Ausführungen auf sich hat. Es ist mir wahrscheinlich, daß Kunst von Können kommt, aber es ist mir unzweifelhaft, daß ein Gestammel aus übervollem Herzen auch einen höhern Kunstwert darstellt als kalte und leere Virtuosität.

Bei Otto Julius Bierbaum freilich, dessen „Zwei Stilpe-Komödien" das Weihnachtspublikum des Kleinen Theaters durch sich selbst zu entzücken schienen, da die schauspielerischen Leistungen im günstigsten Falle nicht störten, beim Dichter des lustigen Ehemanns also fehlt neben der Fähigkeit, uns etwas dramatisch mitzuteilen, auch die innere Nötigung, uns durch Dialoge das mitzuteilen, was wir durch Erzählungen längst erfahren haben. Die Erzählungen heißen „Stilpe" und „Die Schlangendame" und erschöpfen nach menschlichen Ermessen den Stoff so vollständig, daß man den schmählichen Verdacht fassen könnte, Bierbaums dramatische Muse sei diesmal ein gewisses fruchttragendes Gesetz über das Urheberrecht gewesen. Aber Motive hin, Motive her; ich will lieber schnell sagen, was mir mein Freund Willi Handl über die beiden

Akte — „Das Cenacle der Maulesel“ und „Die Schlangendame“ — zu sagen übrig gelassen hat.

Wer kennte nicht Stilpe! Als ich bis zur Obersekunda vorgerückt war, prangte eines Tages im Klassenbuch die Notiz: „Der Primus beschäftigt sich in der Physikstunde unter dem Tisch mit fremden Dingen.“ Die fremden Dinge waren Willibald Stilpes Taten und Leiden, und mir wurde vom Ordinarius vergönnt, fern vom ersten Platz mich Stilpen gleich zu fühlen und zu entwickeln. Bis zum Selbstmörder habe ichs, vielen zum Schmerz, noch nicht gebracht, wol aber, wenigen zur Freude, bis zum Rezensenten. Als solcher soll ich nun meinem lieben alten Stilpe bescheinigen, wie sehr er sich verändert hat. Bierbaum hat seine Romane vielleicht für dramatisch gehalten, weil sie spannend sind. Er hat nur übersehen, daß das bei weitem nicht genügt; daß ein Kunstwerk ein organisches Gebilde ist, bei dem die Teile nicht das Ganze sind; daß ein selbstmörderisches Handwerk treibt, wer aus einer künstlerisch gebauten Erzählung einzelne Gliedmaßen herausreißt und aufs Theater zerrt. Alles, was dort fein und amüsant ist, verpufft hier, weil es bis ins Unleidliche vergröbert werden mußte oder worden ist. Auf der Bühne wirkt — im ersten Stück — die Verhöhnung des Konrektors, die Auflehnung gegen alle Philisterei plump und abgeschmackt, fehlt — im zweiten Stück, wo immerhin ein paar echte Lebenstöne sehr vernehmlich durchdringen — der Lösung die innere Begründung. Die Proklamierung des Überbrettls kommt arg post festum, und das Mitleid mit Stilpes Schicksal, das humorhafte Mitleid mit einer verkommenden Menschenseele will sich nicht einstellen, weil man diese Seele nicht genügend kennen gelernt hat und nicht alle auf Kommando ihre Erinnerung an das runde Urbild lebendig werden lassen können.

Auch „Rat Schrimpf“ existiert als Erzählung. Aber hier liegt die Sache wesentlich anders. Ein kunstschaffener Mensch wie Stilpe wird einmal fertig, und alle weitern Bemühungen seines Schöpfers werden das Bild nur beschädigen, nicht schöner und eindringlicher machen. Der zornige Schmerz, der einen Patrioten wie Max Burckhardt zu immer neuen Anklagen gegen die Machthaber seines Österreichs treibt, der ihm die Satiren vom „Simon Thums“, von der „Bürgermeisterwahl“ und vom „Rat Schrümpf“ eingegeben hat, dieser Schmerz wird durch jede Aussprache für einige Zeit gelindert, um durch die Ereignisse

immer wieder entflammt zu werden. Hier muß sich einer Luft schaffen. Ist das so häufig, daß wir uns nicht auch dann zu freuen hätten, wenn kein reines Kunstwerk geglückt ist? Ich kenne die mitleidige Antwort: „Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung tragend in der zottigen Hochbrust." Aber so schlecht tanzt Burckhard garnicht. Er hat den Weg beschritten, auf dem Gogol zum „Revisor", Hauptmann zum „Biberpelz" gelangt ist. Er ist nicht so weit gekommen wie diese beiden. Das summarisch festzustellen, ist sehr viel bequemer, als abzumessen, wie weit er gekommen ist.

Um Hauptmann zu erreichen, hätte Burckhard ein halbes Dutzend Menschen auf die Beine stellen, um Gogol zu erreichen, hätte er sie obendrein in eine regelrechte Handlung verwickeln müssen. Es ist kein Zufall, daß der einzige Mensch, der Burckhard ganz gelungen ist, auch das bißchen Handlung anzettelt, und man sollte umgekehrt sagen: weil die Hofrätin Schrimpf nicht bloß geduldiges Modell für eine Zustandsmalerei ist, sondern in Aktion tritt, wird sie uns so lebendig. Menschen im Drama leben allein durch Bewegung. Da begeht denn Burckhard zwei Fehler auf einmal, wenn er diese Frau mit dem zweiten Akt verschwinden läßt: er enttäuscht Hoffnungen, die er erregt hat; er beraubt sich des einzigen Mittels, wodurch er dem Publikum seine Absichten hätte geläufig machen können. Dieses Publikum ist politisch indifferent. Burckhard will ihm beibringen, daß im Justiz- und Verwaltungswesen nicht nur in Oesterreich manches, vieles, alles faul ist. Das ließe es sich mit Vergnügen von einem beibringen, der alles Juristische und Bureaukratische in Menschliches, am liebsten allzu Menschliches, zu übersetzen verstünde. Und Burckhard nimmt den schönsten Anlauf. Gegen den Rat Schrimpf wird zunächst von seiner Frau vorgegangen, die die drängende Entscheidung der Frage, ob in irgend einer tschechischen Stadt eine deutsche Brauerei errichtet werden dürfe, hinausgeschoben wissen möchte. Es gibt einen allerliebsten Akt, drollig und doch auch rührend. Man blickt in eine Beamtenexistenz, in ein Menschenleben. Hier schweigt Burckhards Juristenkopf, hier spricht sein Dichterherz. Nicht lange. Von dem Pärchen, das fröhlich im Schlafzimmer verschwindet, kehrt leider nur der Gatte zurück, um sich im dritten Akt gegen eine zielbewußte Schauspielerin, im vierten Akt gegen seinen skrupellosen Sektionschef zu wehren und im fünften Akt

dem ganzen Kollegium und noch höhern Gewalten zu erliegen. Dieser im Vorgang mehr als in den Worten unpathetische und überzeugende Schluß, wie ein Durchschnittsmensch nicht zum Helden und Märtyrer gestempelt, nicht gebrochen, sondern leise verbogen wird, trifft wieder menschlich, nach einer Überfülle von trockenen Auseinandersetzungen, die durch keine fortschreitende Entwicklung, die lediglich durch die satirische Bosheit des Verfassers verbunden sind. Diese Bosheit belebt den Dialog und tötet die Gestalten. Es ist das Recht des Satirikers, bestimmte Seiten seiner Opfer zu beleuchten, aber es ist die Macht des Künstlers, uns ahnen zu lassen, daß sie auch noch andre Seiten haben. Von Hauptmanns Amtsvorsteher und Gogols Gouverneur erfahren wir zahlreiche Züge, die uns diese Herrschaften plastisch machen. Burckhards Beamte sehen wir nur im Amt. Dort sind sie Schelme oder Tröpfe. Aber wir möchten sie auch in derjenigen menschlichen Beziehung sehen oder uns wenigstens denken können, wo sie nicht bloß schuftig oder borniert sind. Burckhard kann sie oder will sie uns — den Rat Schrimpf ausgenommen — so nicht zeigen. Er haßt sie so, daß er sie nicht einmal bei ihren Namen nennt. Er will dadurch wohl die Physiognomielosigkeit des Gesindels, die Häufigkeit dieser albernen, aufgeblasenen Streber, dieser bestechlichen, feigen Kriecher kennzeichnen. Es ist Übertreibung, aber noch immer geschmackvolle Übertreibung. Geschmacklos wird Burckhard nur einmal, im unerträglich breiten letzten Akt. Man schmunzelt, wenn man die Kommission plötzlich der kleinen Schauspielerin günstig gestimmt sieht. Kein Zweifel, sie ist inzwischen bei Beamten gewesen, die einflußreicher und weniger widerstandsfähig sind als der gute Rat Schrimpf. Es ist ein Muster von indirekter Charakteristik. Die Freude ist verfrüht. Was wir ohne ein Wort erfaßt hätten, wird sorgfältig durchgekaut. Diese ärgerliche Überflüssigkeit und viele harmlosere hätten fallen müssen; man möchte wissen, ob Brahms Kurzsichtigkeit oder Burckhards Eigensinn es verhindert hat . . .

Die Aufführung ist in den mittleren drei Akten, nehmt alles nur in allem, eine Sehenswürdigkeit für sich; prachtvoll in ihrer komischen Kraft, die sich nie an der Lebenswahrheit versündigt; herrlich, wo die Lehmann die Sonne ihres Wesens spätsommerlich milde leuchten läßt.

S. J.

Mythos und Drama.

II.

Wenn für den Schaffenden wie für sein Publikum, für Entstehen wie für Wirkung des dramatischen Kunstwerks die vorarbeitende Kraft stilisierender Traditionen von so hoher Wichtigkeit ist, so ist klar, eine wie entscheidungsvolle Tat schon die Wahl des Stoffs bedeutet. Ja, man kann (wenige Ausnahmen zugebend) behaupten, daß die Existenz großer volkstümlicher Mythen eine Vorbedingung dramatischer Großtaten ist; das Wort „Mythos" will dann freilich in einem etwas weitern Sinne als Inbegriff jeder über die Gemüter mächtigen, von der Phantasie der Generationen stilisierten Tradition verstanden werden. (Für Shakespeare z. B. konnte die nur zwei Generationen alte Vorgeschichte seines Volkes noch eine mythische Kraft haben, die heute, im Zeitalter der Massengeschichte einerseits, der telegraphischen Berichterstattung andrerseits, die wirklichen Geschehnisse nicht in der zehnfachen Zeit erlangen werden.) Je geringer die mythische Kraft ist, die ein Drama fundamentiert, um so ungeheurere Anforderungen werden an die Suggestionskraft des Dichters gestellt, wenn wirklich der Eindruck des mehr als Realen erzeugt werden soll, um so seltener ist das Gelingen. („Maria Magdalene", Ibsens letzte Werke, einige von Anzengrubers Dramen und sehr wenige andre Produktionen können hier als Beispiele dienen.) Umgekehrt zeigt sich, daß die allergrößten dramatischen Kompositionen fast nur da gelingen, wo seit Jahrhunderten volkstümliche Überlieferung, ja sogar bewußte Kunstpoesie vorgearbeitet hat: Iphigenie, Faust, Penthesilea, Hermann, Judith, Herodes, Genoveva, Merlin, Siegfried und Krimhild, sie alle haben zahllose Verwandlungen im Leben unsrer Literatur durchgemacht, ehe sie unter den Händen großer Meister in dramatischer Form die tiefste Sinnbildlichkeit gewannen. Und, um zu dem schon erwähnten „Peer Gynt" noch ein Beispiel aus der neuern Kunstgeschichte einer fremden Sprache zu fügen, der tiefe und starke Erfolg Maeterlincks beruht meines Bedünkens zum großen Teil darauf, daß er die alte keltische Märchenwelt mit ihrer heißen Phantastik, ihren angstvollen Stimmungen, ihrem fremdartig glühenden Spuk für die dramatische Form entdeckte; es war die uralte in diesen Namen und Geschichten, Visionen und Stimmungen aufgespeicherte Tradition einer großen Rasse, die er dramatisch fruchtbar machte.

Nach alledem wird die Frage vielleicht nicht so müßig erscheinen, was für Stoffkreise sich heute dem dramatischen Nachwuchs in Deutschland überhaupt darbieten? Welche Mythen sind es, die tief und stark genug in der Phantasie unsers Volkes leben, um dem suchenden Sinn eines dramatischen Künstlers Gefäße von sinnbildlicher Weite darbieten zu können, und um zugleich eine starke Resonanz jedes ihnen entnommenen

Motivs bei einer erheblichen Zahl von Volks- und Kulturgenossen versprechen zu können.

Was die historischer Tradition entstammenden Stoffe anlangt, so ist kein Zweifel, daß die Möglichkeiten des historischen Dramas immer begrenztere werden. Ich will noch davon absehen, daß das letzte Jahrhundert in Deutschland so ziemlich jedes Eckchen der Weltgeschichte mit dramatischer Dilettanterei korrumpiert hat — vor allem steht die neue und immer mehr zum Gemeingut der Gebildeten werdende Geschichtsansicht, die in den langsamen, ökonomisch motivierten Bewegungen der Masse den entscheidendsten Grund des Geschehens sucht, dem historischen Drama im Wege. Der mit großer Kraft geführte Versuch Gerhart Hauptmanns, ein historisches Drama im Sinne dieser Geschichtsansicht zu schaffen, ein Drama, das die Menge zum Helden hat, dieser kunstgeschichtlich ewig denkwürdige Versuch bewies doch nur die Unmöglichkeit, einen echt dramatischen Kampf zu entfesseln, ohne die ringenden Kräfte in unhistorischer Weise in führende Individuen hineinzukonzentrieren. Dem künstlerischen Genießer ist nur das sinnliche Einzelding lebendig und wirksam. „Masse" ist ihm ein toter wissenschaftlicher Begriff. Und die Masse auf dem Theater, die mehr als dunkel einfarbige Staffage, die „Held" sein will, ist dem Zuschauer schließlich nur eine Reihe zu schwach belebter, uninteressanter Einzelmenschen. Der Zuschauer im Theater kann zwar, als ein durchaus sinnliches Wesen, ganz gleichartige Eindrücke (Wiederholungen!) zu einem einzigen quantitativ gesteigerten Eindruck der gleichen Art zusammenballen; er ist aber durchaus nicht im Stande, aus nicht ganz gleichartigen Eindrücken (wie sie verschiedene Individuen bei aller Uniformität des natürlichen Milieus und der artistischen Stilisierung stets hervorbringen müssen) das große Phänomen der übergeordneten Gattung zu abstrahieren. Die große Vielheit also, die der denkende Geist als Held der Geschichte begriff, wird dem Dramatiker nie darstellbar sein. Wenn nun der moderne Dramatiker auf den Wahn, eigentlich weltgeschichtliches Geschehen darstellen zu können, Verzicht leistet und sich mit der vergleichsweise anekdotischen Tradition begnügt, die uns die Geschichte der führenden Persönlichkeiten überliefert, so wird die Historie, die seinem psychologischen Drama dann nur noch Hintergrund ist, doch seine Aufgabe ungemein erschweren, angesichts der immer größer werdenden Empfindlichkeit im geschichtlichen Fühlen und Wissen, die heute Autor wie Publikum affiziert. Wie zwischen Scylla und Charybdis steht heute der Autor zwischen der Gefahr, dem geschichtlichen Gefühl zu wenig, und der, dem zum Wesentlichen drängenden künstlerischen Gefühl zu viel zu geben. An das Taktgefühl und die Künstlerschaft des Dramatikers, der hier hindurch steuern soll, stellt unsre Zeit fast übergroße Anforderungen. Unlösbar ist die Aufgabe indes gewiß nicht, und dem „historischen" Drama (im Sinne der oben gemachten Einschränkung) sollte keineswegs die Zukunft

abgesprochen werden. Namentlich die Geschichte der letzten Jahrhunderte (die nicht, wie das Mittelalter, zu allem andern noch gegen die sentimentalische Verfärbung der Romantiker anzukämpfen hat) enthält psychologische Heldentraditionen von so tiefgegründeter Resonanz und so großer sinnbildlicher Fassungskraft, daß sie ganz gewiß noch die dramatischen Gestalter anlocken wird. Zumal die Traditionen der harten Preußengeschichte sind so reich an tiefgrabenden Konflikten und kämpferischen Stimmungswerten, daß es mir sehr möglich scheint, daß der große zukünftige Dramatiker diesem Stoffkreise das Metall entnimmt, wenn er ein neues hehres Sinnbild vom ewigen Kampf des freiheitheischenden Menschen mit der Notwendigkeit formen will. An der Geschichte des jungen Fritz etwa oder des Prinzen Louis Ferdinand kann sich sogar noch einmal ein Hohenzollerndrama hohen Stils, jenseits von Lauff und Wildenbruch, entzünden. Möglich ist das alles — und was ich dartun wollte, war nur die ständig wachsende Gewalt der Schwierigkeiten, die der Dichter bezwingen muß, der heute einen Stoff historischer Tradition durch die dramatische Form zu neuem Sinn gestalten will.

Was nun den Mythos des deutschen Volkes angeht in jenem engern Sinne, der den Bestand an alten episch verdichteten Sagenstoffen religiöser oder historischer Herkunft bedeutet, so steht man da einer Tatsache gegenüber, die für die ästhetische Theorie belanglos, für die kunstgeschichtliche Praxis aber entscheidend ist. Die zum Teil noch sehr tief und breit wurzelnden Stoffe der deutschen Sagenwelt sind auf viele Jahrzehnte, vielleicht auf Jahrhunderte hinaus ästhetisch ruiniert, für den Stoffe suchenden Dramatiker unbrauchbar gemacht durch Richard Wagner! Durch die zum Teil theatralisch sehr geschickten, dramatisch wie dichterisch überaus dilettantischen, oberflächlich schwülstigen Textbücher seiner Opern hat Wagner die herrlichen, reichstes Leben bergenden Stoffe der deutschen Volkssagen auf Generationen hinaus verpfuscht. Denn durch die ungeheure Wirkung dieser Opern sind die paar Hunderttausend Menschen, die heute in Deutschland das ästhetische Publikum bedeuten, unfähig gemacht, Lohengrin und Tannhäuser, Tristan und Parsifal anders zu sehen und zu hören als im Flitterkram gleißender Opernpracht, umrauscht vom brünstigen Gewoge Wagnerscher Musik. Wieviel oder wiewenig vom tiefen Lebenssinn dieser großen Stoffe nun durch die Musik gestaltet ist, das bleibe hier dahingestellt; sicher ist, daß diese tiefeingeprägten Bühnenbilder, die ebenso geschickt gestellt als dramatisch äußerlich und lebensleer sind, die Phantasie der Generation beschlagnahmt und für eine tiefe, dichterisch reine Ausgestaltung der großen Mythen verdorben haben. Vom Nibelungenstoff ist ja durch Hebbels Riesenarbeit noch einiges unter Dach gebracht worden, obwohl auch hier gerade die für mein Gefühl fruchtbarere nordische Tradition Wagner zum Opfer fiel. Sonst aber hat der gefährlich geniale Theaterinstinkt des bayreuther Großcophtas eben die

dramatisch stärksten, szenisch wirksamsten Motive mit seiner poetischen Dilettanterei vergiftet. Die Stoffe, die Wagner verschonte, tragen fast durchweg das Zeichen szenischer Unmöglichkeit deutlich im Gesicht; ein Dramatiker, der solchen Stoff gleichwohl zu behandeln wagt, muß scheitern, wie Hauptmann, als er mit soviel menschlicher und dichterischer Inbrunst versuchte, das christliche Idyll vom „Armen Heinrich" szenisch zu gestalten. Aber auch die dramatisch reine Gestaltung von geeigneteren Stoffen, die Wagner nicht selbst behandelt hat, ist seinen Zeitgenossen fast unmöglich gemacht, weil er eben die Vorstellungen prinzipiell verwirkt, die große steinharte Welt unsrer alten Mythen ganz mit dieser süßlichen Atmosphäre aus sentimentaler Sinnlichkeit und superkluger Allegorie erfüllt hat. Die schwächern erliegen dem Reiz dieser weichlichen Luft (unter vielen andern denke man hier mit stillem Schrecken an Lienhards „Wieland, der Schmied"), und die stärkern Naturen haben doch Grund, die Kraftverschwendung zu scheuen, die es kosten würde, die auf diesem Terrain von Wagner errichteten Hindernisse zu überwinden. So werden sie sich wohl lieber freierm Felde zuwenden. Man sieht, hier hat Wagner gehaust, daß nach ihm

„kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern
auf dieser Brandstatt ernten soll."

— —

Von großen Umkreisen mächtiger nationaler Tradition ist nun eigentlich nur noch die Welt des Märchens übrig. Das deutsche Märchen in seiner unerschöpflichen Schönheit und Weisheit hat im höchsten Maße jenen deutungsfähigen Lebensreichtum und jene tiefgründige Popularität, die einen Stoff zur dramatischen Formung prädestinieren. Aber hier, in dieser lieblich leuchtenden Welt kindlicher Wunder, ist eine antidramatische Weltanschauung herrschend, ein Sinn, der das Höchste nicht als ein Ergebnis kämpfender Kräfte, sondern als frei schaltende Übermacht abzubilden liebt. Und diese Anschauungsweise ist im Märchen mit den feinsten und schönsten Reizen des Stoffes so innig verwoben, daß man zumeist Gefahr läuft, den ganzen Einstimmungswert, den der Mythos hier bietet, wieder zu vernichten, wenn man die holden Wunder in die dramatische Verkettung psychologischer Causalitäten auflöst. Bourgeoise Nüchternheit droht auf der einen Seite, verblasene Allegorie droht auf der andern — man denke an Fuldas „Talisman" und Sudermanns „Drei Reiherfedern". Andrerseits ist es möglich, daß der Dichter sich die Weltanschauung des Märchen zu eigen macht, daß auch er jene frei spielende Übermacht gestalten will, die willkürvoll mit den menschlichen Kräften schaltet. Dann können herrliche Bühnenphantasieen, berückende Bilderketten, nie aber ein eigentliches Drama entstehen. Dies ist der Fall des frühern Maeterlincks, der freilich nicht die hellere Märchenwelt der Germanen, sondern die düstere der Kelten gestaltet hat. Ob es möglich ist,

aus einem Märchenstoff ein echtes Drama zu gewinnen, einen sichtbaren Kampf menschlich inkarnierter Lebenskräfte, ob das möglich ist, ohne dabei in dünkelhaft deutliche Allegorisiererei oder philiströsen Rationalismus zu verfallen, das ist eine Frage, die nur das poetische Genie entscheiden kann. Bisher hat noch keiner unsrer wirklich großen Dramatiker auf dem weiten Feld des deutschen Märchens zu bauen versucht. Daß aber gerade ein Märchendrama, eine dialogisch-szenische Versinnlichung unalltäglicher Seelenerlebnisse, um ein organisch gegliedertes, sinnvoll lebendig wirkendes Werk zu werden, auf alter Tradition ruhen muß, nicht „freie Erfindung" sein darf, das lehrt tiefeindringlich Ferdinand Raimunds erschütterndes Beispiel. Warum zerfällt in den Bühnendichtungen dieses genialen Poeten die eine, die phantastische Hälfte fast überall wie Zunder unter den zufühlenden Händen? Weil er es unternahm, aus der kleinen Kraft eines Einzelnen heraus eine Welt zu schaffen, die nur in immer feiner aussiebender Tradition die Arbeit vieler Generationen zu wirklich empfundenem Leben gestalten kann. Julius Bab.

Hermann Stehr.

Das erste Drama des schlesischen Dorfschulmeisters haben die Berliner vor bald einem Jahr unsanft abgelehnt. Es hieß „Meta Konegen", und selbst die Wohlwollendsten meinten damals, das Volk habe gerecht gerichtet. Was einem reinen Toren in drängender Empfängnisstunde, unter mystisch verzückten Fieberschauern gestaltheischend erschienen war, das stand nun, ähnlich dem unerkannten armen Prinzeßchen des Märchens, hilflos, bauernhaft und ungeliebt vor den Neusten und Weltlichen. Man kann an Größere denken, denen das Theater gleiche Schicksale bereitet hatte, an Kleist, Hebbel und an Grillparzer, aber man hätte vor Pein und Scham erröten dürfen, wie der schlesische Dichter am nächsten Tage von allen Schmocks im Rüpeltone gescholten und gehöhnt wurde, wie nicht ein einziges weiseres Wort sich fand, dieses merkwürdigen Schulmeisters tiefere Art und Bedeutung zu erklären.

Es soll hier nicht der Versuch einer Rettung gemacht werden. Stehrs unbeholfenes Stück gehört so wenig zwischen Rampenlicht und Soffiten wie etwa das Drama der viel moderneren Rhodope, der übrigens die Frau Professor Meta Konegen eine eigentümliche Ähnlichkeit des Grundtons verwandt macht. Es ist sogar ausgemacht, daß Stehr vor der einfachsten Forderung des Theaters hilflos wie ein Hinterwäldler dasteht. Er ist kein Dramatiker, das darf der ahnungsloseste Reporter scheltend behaupten. Das Theater will Klarheit, Helle, Bewußtheit und reine Linien; Stehr ist dunkel, triebhaft, mystischer Schauer voll und unklar.

Alles Girrende, Tänzelnde, Weltliche, Gleichmaß und Lyrik muß man wegdenken; zu dieses Dichters Lande führt der Weg, an allem Zarten und Feinen vorbei, in Schächten hinunter zum Groben, Dunkeln, Kreissenden, dem nach stöhnenden Wehen erst schreiendes Leben sich entwindet. Verwandtes findet man im Umkreise nicht leicht; man müßte, mit schuldigstem Respekt gewiß, an Dostojewski denken. Der wunderbare Weitblick des Raskolnikowdichters fehlt dem Schlesier, der vom Dumpfen, Engen, vom Gequältesten und Angstvollsten in fiebernden Lauten stammelt, bis aus all dem mühseligen und mystischen Lallen unversehens und hinreißend der Triumphgesang einer großartig hinbrausenden Hymne sich emporschwingt. Ein guter Teil davon fand sich auch in der Tragödie der Meta Konegen, einer Frau, die um ihr bischen menschliches Recht kämpft. Die Dame ist uns nicht völlig unbekannt, hieß vordem Rita Allmers und verstand damals, dem vergeistigten Gatten, dem Gutsbesitzer Alfred Allmers das wundervolle Wort zu sagen: „Der Champagner stand auf dem Tisch, und Du ließest ihn stehen!" Konegen schlägt sich mit der reaktionären Schulbehörde herum, paßt für ein Spießerideal und weigert über solcher Lebensaufgabe der jungen, blühenden Frau das Eherecht. Die menschlich Verlangende wirft sich weg. Natur siegte wieder einmal über Geist. Meta Konegen ist auch keine Rita Allmers, aber aus all ihrem hilflosen, naiven Kämpfen erklingt am Ende doch ein unvergeßlicher letzter Ton, mit dem das irrende, ärmste, gequälte Seelchen Rührung und Mitleiden heischt.

Die tödlichste Pein ist zur Apotheose geworden. Ringende und gehetzte Seelen ziehen aus grauenhaftester Not verklärt ins himmlische Reich empor, in dem alles Leid selig verstummt vor dem brausenden Kyrie der göttlichen Herrlichkeiten. Über dem gemeinen Jammertal der Thränen blühen Dichters Zaubergärten. So enden alle seine großen Leidensdarstellungen, in denen der Dorfschulmeister Hermann Stehr ein für die Gegenwart ziemlich unerhörter Meister geworden ist.

Er ist kein Theaterschreiber, aber mindestens zwei seiner epischen Bücher werden noch leben, wenn aller berühmteren Modepoeten zeitgebundenes Wirken lange im Staube verweht sein wird. Sein Werk begann mit Novellen, die verdammt dilettantisch aussahen, und das Dilettantische ist in fast jedem seiner Bücher zu erspähen. Vom ersten Beginn an aber tauchte aus all dem schwitzenden Bemühen, diesem oft ziellosen Hin und Her, dieser bäuerischen Wortarmut etwas wie das umflorte Haupt tiefer Geheimnisse auf.

Seine Helden leben in der Welt schlesischer Bauern, die sich auf den ersten Blick recht seltsam betragen. Es sind vielmehr samt und sonders vermummte Philosophen, die aus unbegreiflichen Gründen Ackerknechte wurden und die harten, schweren Dialekte der schlesischen Berge reden. Aber sie haben Seelen von so zarter Inbrunst und Keuschheit, beben von

Ehrfurcht, sind voll von mystischer Bedrängung, schwärmerischer Hoffnung, innigster Hingebung und sehr romantischer Unrast und Sehnsucht. Sind das nun „Bauern" oder erfundene Gebilde? Ja, zum Teufel, wen geht das etwas an! Welcher Beckmesser will dem Dichter wehren, seiner Heimat sichtbare Natur mit den dunkeln Geheimnissen seiner visionären, zu Ekstasen geneigten Seele zu bevölkern, aus dem Reiche ärmlicher Wirklichkeit ein Reich mystischer, großartig gesteigerter Träume zu schaffen, die eine viel höhere und sinnvollere Wirklichkeit geworden sind! Auch hier ist, wie es bei einem echten Poeten nie anders war, die Erscheinung zum Symbol geworden.

Die Unterhaltung suchen, mögen diesem Mann fern bleiben. Wer dem Chaos Feind ist und auf dem festen Boden dieser Erde steht, wird bei ihm keine Ergötzung finden. Aber jene, die Urmenschliches schauernd zu grüßen verstehen und unverwirrt durch oft bizarre Phantastik wandeln können, denen hat unser Dorfschulmeister etwas zu sagen. Da spielt sich, stark im Ideengange katholischer Mystik, ein seltsames Ringen zwischen einer armseligen Schustersfrau, deren Leib zur Hergabe nur totgeweihter Kinder verflucht ist, und einem Todesengel ab, der ihr letztes Kind himmelan führen will, und die Frau schreit nach diesem furchtbaren Kampf gellend auf: „Mei allerschenstes Kindla, blei mer!" Da wird eine Magd verführt, einem häßlichen und verhaßten Bauern ins Ehebett gezwungen, in dem sie unter Krämpfen des Widerwillens Frucht empfängt. Der Sprosse solcher Liebesnacht ist ein Wechselbalg geworden, und die Mutter, die für alle überstandene Pein nun ein Liebesobjekt erhalten zu haben hoffte, wird bei diesem Anblick irre. Wiegt den Wechselbalg, macht dem verfluchten Hause ein Feuer, wiegt das Kind und wird von einem Strahl ersten, süßesten Glücks übersonnt. Die Wahnsinnige glaubt, ihr Traumkind, ihr Sehnsuchtskind, ihr „Wackala" zu wiegen.

Solche Schreie aus tiefster Herzenspein ringen sich aus dem trächtigen Chaos; die Welt ist dann mit einem Mal wundersam schlicht geworden, das Urmenschliche ist aufgetaucht. Der Weibheit ganzer Jammer faßt die bebende Seele an; Müttern, die Tiefe haben, ist hier etwas wie ein Brevier entstanden. Fernab allem Zarten, Spielerischen, Beschwingten sind hier Urgeheimnisse angerührt, von denen immer noch die Schauer der Ewigkeit herwehen. Und solche Rührung durfte uns ein Dichter vermitteln, dem, was ihn bewegt, zu sagen unsäglich schwer ist, denn er ähnelt mehr einem unter harter Arbeit ächzenden Bauern als dem Bilde des göttlich leichtbeschwingten Apollo. Josef Theodor.

Die Handwerker der Kunst nehmen es meistens sehr leicht mit der realen Welt, sie wissen nicht, daß diese in der Kunst, die, wenigstens die dramatische, es mit lauter Ungläubigen zu tun hat, ein doppeltes Fundament haben muß. Hebbel.

Beethoven der Dramatiker.

„Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten."
Beethoven an Erzherzog Rudolf, 1824.

Immer wieder, wenn wir ein Werk Haydns vernehmen, entzückt uns die sorglose Heiterkeit, bewundern wir die Grazie dieses freudigen Dahinschreitens durch Welten süßen Wohllauts. Wir beobachten an den Wundern des Klanges ein Spielen und Sichwiegen in der Tonflut, gleich dem Adler in der Sonne. Und immer von neuem erstaunen wir, wenn nun die Welt Beethovens in überwältigender Weite sich erschließt; mit einem Schlage eröffnet sich den Blicken die Unendlichkeit des Gefühls: als trete man aus dem Lichtglanz des Festsaals in die funkelnde Nacht, und Ahnungen des Unendlichen weiten unsre Seele.

Der Eindruck ist unabweisbar, daß das Werk dieser Meister im Fundament Unterschiede birgt. Wir alle fühlen die wesenhafte Verschiedenheit der musikalischen Gestaltungen, deren leuchtende Muster ein Haydn, Mozart, Schubert sind, von jenen, deren unerreichtes Vorbild Beethoven ist. Aber wir sind weit davon entfernt, diesen gefühlten Unterschied auf seine Ursachen zurückführen zu können; doch das von künstlerischer Erfahrung genährte Fühlen setzt hinweg über die fehlenden Stufen verstandesgemäßer Erkenntnis, und auf der obersten Sprosse stehend gibt es ein Urteil ab, dessen Begründung ebenso unzureichend und unzutreffend sein mag, wie das Urteil selbst treffend und erschöpfend. Denn das innerlich wortfreie Gefühl ist noch unantastbar wahrhaftig, da das innerlich wortgebundene Denken schon an der Quelle verfälscht ist. So hinwegsetzend über die fehlenden Stufen noch nicht genügend gegründeter Erkenntnis-Arbeit fühlen wir, daß einst als der Wesensgegensatz der Gruppe Mozart-Schubert zur Gruppe Beethoven erkannt wird: daß hier, bei dem Schöpfer einer neuen Welt des Herzens, ganz allgemein gesagt, Sittlichkeit den Angelpunkt des Schaffens bildet, jene Früheren aber dieser Sphäre fern bleiben, denn ihre Kunst ist: triebhaft, wie mit einem Schwung des Irdischen entkleidet und wie durch einen Sprung das Schöne zu erreichen. Nicht also, als ob bei den Schöpfungen der Letztgenannten irgend ein Mangelndes empfunden würde, sondern jede stellt sich dar als etwas in sich Fertiges und an sich Vollendetes; nicht daß die Früheren gegen den Späteren herabgesetzt werden sollten, — solche letzten Urteile Genießender stehen jenseits von Werturteilen: es ragt mehr als ein Gipfel höchster Kunst in gleicher Berechtigung. Wir fühlen gegenüber den fertigen Gebilden, daß es für jene frühern Geister

— in ihrer Kunstwelt, von der allein ich spreche — den immanenten Begriff der Sittlichkeit nicht gibt, des Ringens nämlich mit irdischen Störungen, Hemmungen, Widerwärtigkeiten, mit all den Mächten unsrer Seele wie der Erde, welche das unendliche Aufstreben unsers Geistes zur allersehnten ruhevollen Schönheit zu hindern täglich und stündlich am Werke sind — des Ringens und sieghaften Überwindens. Diesen Kampf, die Quintessenz jener praktischen Sittlichkeit, welche als der Glühpunkt seines Schaffens Beethovens Sonaten, Quartetten, Konzerten, der dritten, fünften, siebenten, neunten Sinfonie entstrahlt, diesen empfundenen und nachzuempfindenden Kampf haben die Früheren — auch später geboren, sind sie es geistig — noch nicht.

Etwas spezifisch Dramatisches lebt und webt in den Werken Beethovens. Feurig setzt das „Allegro" ein; der (sinfonische) Held schreitet kraftvoll dahin, des Sinnes die Herrlichkeit der Welt zu genießen, und berauscht von Schaffenslust einen Hymnus über die Schönheit des Lebens gen Himmel sendend. Aber da hängt das Gewicht der Nöte des Lebens sich an und der Fels des Leides belastet seine aufstrebende Seele. Schwer legt die Hand des Schicksals sich ihm auf und hemmt den glänzenden Anstieg. Jene „Fantasie" G-moll (Op. 77) — um ein Klavierwerk herauszugreifen — spiegelt solch plötzliche Hemmungen des mächtigen Stroms der Gefühle; jenes Werk aus einer Epoche tiefer und inniger Erregung (nach Zeiten der Apathie), das im Spätsommer 1809 auf dem Landsitz des Grafen Brunswick entstand, ihm von Beethoven gewidmet, als dem Bruder seiner „unsterblichen Geliebten." Da taucht der Held aus den Wogen der Erfahrung, und ein schmerzliches Lied tiefsten Leidwissens ringt im „Adagio" sich empor. Ein Kampf der Hoffnung und des Glaubens mit dem Ansturm des feindlich-gleichgiltigen Lebens hebt an, der Alltags-Nüchternheit, der Zweifel des eigenen Herzens, der Leidenschaften. . . . Doch die Sittlichkeit seines gewaltigen Willens siegt: im aufbäumenden „Allegro con brio" durchbricht seine schwellende Kraft Wehre und Dämme, dem Geist vom Leben vorgetürmt, die bejahende Freudigkeit des Überwinders braust aus im Wirbeltanz des beschließenden „Presto".

Dieses dramatische Moment beherrscht als wesengrundlegend seine Kunst, wie es Beethovens Leben und Leiden das Gepräge gibt. Nicht nur der Gehalt ihres Schaffens, auch die — ob ausgesprochen oder nicht — zugrunde liegende Auffassung von ihrem Schaffen vertieft den Gegensatz der beiden aufgestellten Gruppen: jenen „Früheren" ist die Musik Lebensberuf; ihm ist die Musik gestaltetes Leben der Menschheit; ist, ihr geweiht, sein Leben. So bewegt er sein und der Welt Geschick in seinem „tönenden Herzen"; und Höheres kennt er nicht als, der Gottheit näher als andre Menschen gekommen, ihre Strahlen unter die Menschen zu verbreiten.

„Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun drin hausen; o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt daß ihr mir unrecht getan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstlern und Menschen aufgenommen zu werden ....“, so ruft Beethoven in dem ergreifenden „Heiligenstädter Testament“ vom Jahre 1802 *). Und in der Tat, er hat das Leben erkämpfen müssen, wie nur je ein Schaffender es erkämpfen mußte; er hat mit Not und Druck und erschütternden leidenschaftlichen Leiden und all den kleinen Widerwärtigkeiten zu ringen, ohne der Freude und ungetrübter Lust am Leben mehr denn Augenblicke abzugewinnen. Gerade gegen die Nadelstiche des Lebens war er wehrlos; wer denkt nicht an das „Rondo Capriccioso“, Opus 129, dessen Untertitel „Wut um den verlorenen Groschen“ so charakteristisch hinzuerfunden ist? Das „Tagtägliche erschöpft ihn“, wie er dem ungeratenen Neffen klagt. Und zu alledem der „Dämon“, der in seinen Ohren Aufenthalt genommen, der ihn im Umgang mit andern nur Schmerzen finden läßt, der sein im Grunde so liebevolles Herz verbittert .....

Er aber blieb siegreich über alle Anfechtungen. Macht das den Menschen bewunderungswürdig, so wird der Künstler, der durch solchen Kampf zum Reich des Schönen vordringt, Gegenstand unsrer innigsten Verehrung und ein erhabenes Vorbild — und mehr als das: er wird uns liebenswert vor allen. Dem Herzen steht am nächsten, der so schön siegte, der mit nie erschüttertem Glauben an das Gute Befreiung von Leid und Drang und Tränen in der Musik fand, schuf und allen Zeiten unvergänglich mitteilte! Dem grandiosen Sieg des Enthusiasmus und des Glaubens über alle Materie, dem jubelnden Aufschwung aus übermenschlichem Druck und nach bittern Qualen des Gebärens ist die Gesamtheit seiner Werke, alles umfassend, der herrlichste Spiegel.

Nicht hier und überhaupt nicht zu schildern: nachzuerleben sind die Phasen dieses Kampfes seiner lebenbejahenden Kunst mit all den Hemmungen und Dämmen, die ihr Strom dann machtvoll überwindet ... Wer aber seine zyklopischen Variationen in D (Op. 76), gehört hat, weiß, daß seine Fantasie, im Chaos wurzelnd, unversieglich, urgewaltig ist. Er hat gehalten, was er als Junge dem Jugendfreunde Wegeler gelobte: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.“ Dr. R. Pissin.

---

*) Eine gute Auswahl der Briefe Beethovens hat Karl Storck für die „Bücher der Weisheit und Schönheit“ besorgt. Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Schröder und Iffland.

Schröder und Iffland, von deren Leben und Kunst zwei Bändchen des Hagemannschen „Theaters“*) anschaulich und gründlich berichten, standen nie auf denselben Brettern. Grund genug, sie in den Rahmen eines Aufsatzes zu sperren: denn wenn zwei Große sich nicht finden können, gehören sie gewiß als Gegensätze zusammen.

Sie sind in allem verschieden. Schröder, ein Komödiantenkind, in frühester Jugend mit seiner Mutter, der gefeierten Sophie Schröder, und seinem Stiefvater Ackermann, dem ersten Charakterspieler seiner Zeit, auf der Wanderfahrt nach dem innersten Rußland, eine Art Wunderknabe; als zwölfjähriger Junge von den Eltern, die sich seiner spröden, unliebenswürdigen Art nicht freuten, in Königsberg zurückgelassen und sein Leben kümmerlich, notgedrungen selbst unehrlich fristend, bis er nach zwei schweren Jahren mit einem abenteuerlichen Zuge durch ganz Deutschland in Solothurn zu der Truppe der Seinigen stößt: verwildert und unbändig, mit viel Temperament und wenig Respekt, aber fähig, seinen Platz in der täglichen Bühnenarbeit auszufüllen. Iffland, der Sohn eines respektabeln Bürgerhauses, der seine ersten Bühneneindrücke von einem bequemen Parkettplatz aus empfing, eine geordnete Erziehung und Bildung genoß, als Amateur in Schulaufführungen einige Erfolge hatte und davonlief, um in Gotha als lerneifriger und ergebener Schüler Mitglied in Ekhofs Truppe zu werden; hierin nicht ganz orginal, da vor ihm ein andrer Theaterenthusiast, Karl Philipp Moritz, das Signal zum Ausrücken gegeben hatte. Der fünfzehnjährige Schröder war weiter als der achtzehnjährige Iffland. Als Ackermann den Stiefsohn empfing und die Hoffnung aussprach, daß er nun wohl ein andrer Mensch geworden sein würde, erhielt er die Antwort: „Wenn Hunger und Elend einen Menschen bilden können, so muß ich vollkommen geworden sein.“ Was muß in einem so jungen Kopf vorgegangen sein, daß er so energisch pointiert!

So kamen sie beide zur Bühne. Aber wie kamen sie zur Kunst?

Schröder vom Tanz: es war seine Leidenschaft, in den damals unerläßlichen Balletts seine Gelenkigkeit zu zeigen, sie einzustudieren, neue zu erfinden. Daneben gab er komische, gelegentlich Hanswurstrollen. Man zweifelt, ob er selbst ahnte, daß er einst der erste tragische Schauspieler werden würde. Iffland kam von der Deklamation und der

---

*) Das Theater. Hrsg. von Carl Hagemann. Berlin (Schuster u. Löffler). Bd. 1: Der große Schröder. Von Berthold Litzmann. Bd. 10: Iffland. Von Edgar Alfred Regener. — Das Buch Litzmanns führt hoffentlich den einen oder andern zu dem großen Schröderwerk desselben Verfassers, das in der Besprechung öfters stillschweigend benutzt wird.

Theorie. Als Schüler schon schwelgte er in dem Vorlesen einer Predigt, als blutjunger Schauspieler traktierte er ernsthaft mit ebenso jungen Kollegen schwierigste Themen allgemeiner Art. Er war ein inbrünstiger Verehrer Ekhofs, der aus Not — wegen seines unansehnlichen, dürren, durch knotige Gelenke ungraziösen Körpers — und aus Neigung die Hauptwirkung im gesprochenen Wort suchte und das Spiel der Geberden aufs notwendigste beschränkte. Freilich kam Iffland über diesen Standpunkt hinaus. Seine feine und abgetönte Geberdensprache wird ausdrücklich gerühmt und er kannte den Wert der „körperlichen Beredsamkeit".*) Es wurde ihm nicht leicht, sich darin zu genügen. Er litt unter einem früh sich entwickelnden Embonpoint, das ihn mitunter selbst zwang, seinen Rollen einige Gewalt anzutun, während Schröders sehniger, trainierter, geschmeidiger Körper sich von innen heraus regierte und mühelos jeder Forderung anpaßte.

Einen guten Vergleich bietet der Harpagon in Molières „Geizigem". Schröder gab ihn als einen ausgemergelten, schäbig gekleideten Greis, der von Unruhe und Angst wie von einem krankhaften Delirium besessen ist; eine düstere Figur mit einem starken Zuschuß von Tragik. Iffland erschien in der Maske eines gepflegten, peinlich sauber gekleideten alten Herrn mit den Allüren und der Maske eines feinen Intriganten. Das ist wohl keine Verinnerlichung, sondern ein Notbehelf. Iffland war stets ein zielbewußter, aber unter unwillkürlichen Hemmungen stehender Künstler, der durch minutiöse Ausarbeitung endlich doch das Bedeutende, das Große formte und verkörperte; Schröder zufahrend, mit einem grandiosen Instinkt für das Wesentliche, darum auch ein geborener Eroberer.

Schröders Verdienste um die deutsche Dramatik in Ehren: seine höchste Leistung war die Eroberung Shakespeares. Damit schenkte er der deutschen Bühne eine neue Welt und — sich selbst. Es ist nicht ganz unser Shakespeare, den er den Hamburgern vorführte: er strich und bearbeitete mit einer Energie, die uns als Pietätlosigkeit unfaßbar ist. Aber es ist mehr, unendlich mehr Shakespeare in seinen Bühneneinrichtungen als etwa in der Goethischen Bearbeitung von „Romeo und Julia". Am 20. September 1776 ging „Hamlet" in Szene, mit Brockmann als Hamlet und Schröder als Geist. Der Löwenanteil des Beifalls fiel Brockmann zu. Aber Schröder hauchte dem Publikum solche Schauer übers Herz, daß es vergaß, wen es vor sich hatte: den Komiker, dessen Auftreten in einer tragischen Rolle es noch kurz vorher verlacht hatte.

---

*) Dieser Ausdruck stammt aber nicht von Iffland, wie Regener meint, sondern von Löwen, der die Intrigue gegen das Ackermannsche Unternehmen in Hamburg leitete und eine Zeitlang als literarischer Regisseur am hamburger Nationaltheater funktionierte; er veröffentlichte schon 1755 „Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes".

Hier zeigte sich zuerst die bannende Gewalt dieses Darstellers, mit dem später einmal eine Darstellerin der Goneril sich zu spielen weigerte, weil sie den Fluch Lears fürchtete. Im selben Jahre brachte er „Othello" heraus, 1777 den „Kaufmann von Venedig" und „Maß für Maß", 1778 „Lear", „Richard den Zweiten" und „Heinrich den Vierten", 1779 „Macbeth". Mit einem Ruck war die deutsche Bühne samt dem deutschen Publikum auf ein höheres Niveau gehoben. Und Schröder selbst war mit seinem Hamlet, den er nach Brockmanns Abgang übernahm und ganz neu schuf, seinem Lear und seinem Falstaff der größte Schauspieler Deutschlands.

Iffland hatte nichts zu entdecken. Die Kämpfe waren geschlagen, die Krisen überwunden, als er eingreifen konnte. Er nahm alles mit viel Können und Geschmack, wennschon mit einem Stich ins Ernsthafte, Philistrige. Nur eine Rolle stand für ihn ganz abseits: Franz Moor. „Franz Moor war für mich ein eigenes Fach." Das war kein Bühnenscheusal, sondern eine von Groll und Leidenschaften gequälte Kreatur; ein zu Vorsicht und Hinterhältigkeit gezwungener Mensch, aus dem nur mitunter Ausbrüche herausfahren, wie „der dicke Rauch aus einem furchtbaren Krater". Also geistvolle Auffassung.

Iffland war uneingestandenermaßen immer ein wenig Korrektor, wenn er nicht im Milieu gemütlichen Bürgertums stand. Er brachte mehr oder weniger als den Dichter. Anders Schröder: „Ich glaube alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen hat ausdrücken wollen." Also ein Fanatiker der Exaktheit und Prägnanz.

Beide waren ganze Menschen. Sie lebten ihre Kunst und spielten ihr Leben. Schröders Weg war hart und kostete Opfer. Seinen Schwestern mutete er Ungeheures zu; Dorothea wurde verbittert, Charlotte starb, nachdem sie in vier Jahren hundertsechzehn neue Rollen gespielt hatte, achtzehnjährig. Iffland war vorsichtig, einsichtsvoll, human. Kein Draufgänger, sondern ein Überleger. Drum sind auch seine Stücke besser als die Schröders. Drum wurde er Generaldirektor des preußischen Nationaltheaters, während Schröder eigener Unternehmer blieb. Drum starb er auch pflichttreu, in den Siehlen, nachdem er noch am Abend vorher in einem lebenden Bilde Friedrich den Großen verkörpert hatte; während Schröder sich als rüstiger Fünfziger von der Bühne zurückzog und als Landmann auf seinem Bauerngut in Rellingen lebte. Nur einmal noch, auf ein Jahr, unterbrach er diese freiwillige Verbannung, um das hamburger Theater zu leiten. „Eine infame Entreprise" — schrieb er darüber. Er war satt, ganz satt. Dr. Hans W. Fischer.

Billetpreise.

In meinem in einer hiesigen Tageszeitung veröffentlichten „Offenen Schreiben an die berliner Theaterleiter“ habe ich nachgewiesen, daß in Berlin ungefähr eine halbe Million Menschen teils gratis, teils zu ermäßigten Preisen (Vereinsbillets) die Theater besuchen, und habe — im Hinblick auf den Übelstand, daß man in den Winkelbureaus ein Theaterbillet nahezu für die Hälfte des Kassenpreises erhalten kann — den Bühnenleitern vorgeschlagen, anstatt auf diesem Umweg dem minderbemittelten Publikum den Theaterbesuch zu ermöglichen, eine Verbilligung der Eintrittspreise einzuführen. Ich fügte hinzu, daß Logen und vordere Parkettreihen ihre bisherigen Preise beibehalten könnten, die hintern Reihen und der Erste Rang jedoch verbilligt werden müßten. Dem Mittelstand soll die Möglichkeit geboten werden, einen annehmbaren Parkettplatz für drei Mark an der Theaterkasse zu erhalten. Heute muß, wer einen guten Platz billig erstehen will, eine der lukrativen Handlungen aufsuchen, die ihre Zirkulare in alle Welt versenden. Da kann man lesen:

Lessing-Theater:	Parkett-Seitenloge	anstatt	6,70	4,60
	Parkett und Parkett-Mittelloge	„	5,20	3,75
Theater des Westens:	Fremdenloge	„	8,80	3,25 (!)
	I. Rang und Orchester-Loge	„	6,80	3,—
	Orchester-Fauteuil	„	5,80	3,—
Trianon-Theater:	Fauteuil	„	5,50	3,75
	Parkett-Fauteuil	„	4,50	3,20
Lustspielhaus:	Proscenium-Logen	„	3,60	2,25
	Orchester-Fauteuil	„	2,60	1,75

Und so finden wir auf der Liste auch das Thalia-, das Deutsch-Amerikanische, das Herrnfeld- und andre Theater, desgleichen die Philharmonie ꝛc. vertreten. Im Verlauf der Saison folgen wohl noch manche andre Bühnen.

Die den Theatern auf diesem Wege zufließenden Mehreinnahmen liefern den Bühnenleitern den strikten Beweis für die Notwendigkeit einer Preisermäßigung. Warum diese dann nicht offiziell einführen, statt das Publikum auf Nebenwege zu führen? „Einige Direktoren machen die billigen Preise zu ihrem Programm, andre entblöden sich nicht, nach dem Adreßbuch sogenannte Bons zu verschicken, gegen deren Vorzeigung die Preise um die Hälfte ermäßigt werden; andre Theater wieder geben in Massen Freibillets aus, für die sie sich indessen eine Mark zahlen lassen, und die meisten Theater, die zwar auf dem Theaterzettel ihre höhern Preise aufrechterhalten, geben unter der Hand an alle nur denkbaren Vereine — eine Vereinigung von drei Mann zum Skat genügt — Billets zu halben Preisen ab. So sieht man oft gut gefüllte Häuser, und die Einnahmen sind doch nur geringe.“ Diesen Klageruf stieß

bereits Adolph L'Arronge in seinem 1896 erschienenen Buche „Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst" aus. Das beweist, daß schon damals eine Verbilligung der Eintrittspreise sich als notwendig erwies. Doch darf mit dieser Verbilligung nicht etwa eine Verminderung des Gagenetats durch das Engagement eines ungenügenden Personals Hand in Hand gehen! Das würde das Interesse des Publikums an den Darbietungen der Theater zu bald erkalten machen. So ist es schon eine meines Erachtens unüberlegte Maßnahme, zu Beginn der Saison Vorstellungen mit minderwertigen Kräften einem Publikum zu bieten, das in der Hoffnung das Theater besucht, die in der Presse so belobten ersten Darsteller sehen zu können, und das sich dieser Illusion um so eher hingibt, als es dieselben Preise zu bezahlen hat, die für die erste Besetzung gegolten haben. Mit dieser Prozedur betrügt jeder Bühnenleiter sich nur selbst; denn wer einmal mißmutig und enttäuscht eine schlecht gespielte Vorstellung verlassen hat, hat wohl für immer das Vertrauen zu diesem Kunstinstitut verloren und warnt sicherlich andre vor dem Besuch. Freilich hätte ihn die genaue Prüfung des Theaterzettels vor jedem Irrtum bewahrt. Aber kann man wirklich verlangen, daß ein Theaterbesucher, der ein auf dem Repertoire stehendes Stück kennen lernen will, erst vorsichtig und genau examiniere, ob auch jede Rolle in der ursprünglichen Weise besetzt sei? Kann da nicht manchem die Lust vergehen, sein Vorhaben auszuführen? Nur wird ja dabei freilich nicht auf die Vorsichtigen, sondern teils auf die blind Zugreifenden, teils auf jene gerechnet, die ein Stück durchaus sehen wollen, ohne an dessen Darstellung einen Wertmesser zu legen oder legen zu können.

„Billig und gut!" soll meiner Meinung nach die Devise jener Theaterleiter sein, welche ein Dauergeschäft erzielen und sich nicht auf den Zufall eines „Zugstückes" verlassen wollen. Sie hätten ja recht, wenn es diese in großer Anzahl gäbe. Ein witziger Kopf riet einmal einem ihm seine Not klagenden Direktor einfach, „nur immer Kassenstücke zu geben".

Man hört von den Bühnenleitern in Berlin auch oft über die zunehmende Konkurrenz klagen, die sie zu den oben geschilderten Maßnahmen zwänge. Ja, hat denn die Zweimillionenstadt wirklich zu viele Theater? Um 1576 wurde in London das erste ständige Theater erbaut, innerhalb der zwei folgenden Jahre sieben weitere, und 1633 gab es sogar schon neunzehn Schaubühnen, von denen freilich viele nur während des Sommers benutzt werden konnten; aber damals zählte die Hauptstadt Englands nur an 150 000 Einwohner!

„Billig und gut!" Im Interesse der Sanierung des Theatergeschäfts kann ich es den Theaterleitern nicht dringend genug ans Herz legen, meinen Vorschlag einer partiellen Preisermäßigung in Erwägung zu ziehen.

J. Bettelheim.

Rundschau.

Der pariser Tannhäuser. Der Morgen dämmerte schon. Noch verwirrten den schlaftrunkenen Blick Richard Wagners allerlei dunkle Gespenster aus der vergangenen Opernnacht, während er sich seines tiefen, prophetischen Traums von großen Worttondramen der Zukunft undeutlich entsann . . . . . Tannhäuser heißt die Morgendämmerung, über welche alsbald die lichte Sonne des Lohengrin mit frischen, wagemutigen Schritten hinwegstieg bis hinauf zur Höhe, zum leuchtenden Mittag des Tristan und der Nibelungen. Viele aber fesselt noch das eigenartige Spiel des Zwielichts vor Sonnenaufgang, wie es im Tannhäuser sein Wesen treibt. Die ganz aus dem Geist der Musik geborene Handlung schimmert und flimmert schon an allen Enden durch die Form starrer Traditionen. Hier und da reißt, rauschend und stäubend wie ein Sturzbach, von der Höhe kommende Musik das zerbröckelnde Gestein jener Form mit sich fort; zum Meer, zum Meer, zur Weite, zur Freiheit! Dagegen wieder Stellen, wo die Form noch standhält, wo die Musik wie ein nach allen Regeln der Wasserbaukunst eingedämmter Bach munter plätschernd dahinfließt. Und schließlich, die Widersprüche noch mehrend und steigernd, kommt die neue Bearbeitung des Tannhäuser hinzu, wie sie zur Aufführung der Oper in Paris notwendig wurde. Es war bereits um die Zeit des Tristan, als Wagner diese Bearbeitung unternahm, welche hauptsächlich der Bereicherung der Venusberg-Szenen galt. Der Meister hatte, kraft seiner tiefgreifenden Natur, dabei nicht geistreich vermehrten und ausgekünstelten Ornamentschmuck im Auge, sondern brachte uns den dämonischen, berückenden Zauber des Venusreiches, das früher kaum mehr als spukhaft angedeutet war, menschlich näher, sodaß es nicht nur als ein Untergrund der Existenz Tannhäusers, sondern dem ganzen menschlichen überhaupt deutlich sichtbar wurde. Diesem gewaltig angeschwollenen Untergrund jedoch bieten die unveränderten Szenen auf der Wartburg, die keuschen Gestalten Elisabeths und Wolframs von Eschenbach nicht mehr den notwendigen vollen innern Gegensatz. Die Folge davon ist, daß sich die Entsühnung Tannhäusers etwas äußerlich, zufällig, theatralisch ausnimmt. Dazu nun noch diese neue, reiche, wundersame Venus-Musik, die weit mächtigern Welten des poetischen Stils entstammt denn die übrige Tannhäuser-Musik — und unsrer Verwirrung Grenzen sind fast erreicht. Wahrlich, man muß sich auf das heimlich flunkernde Zwielichtspiel der Dämmerung gut verstehen, um über die verborgenen oder offenliegenden Widersprüche und Schwächen des Tannhäuser nicht das Wesentliche und Einheitliche aus den Augen zu verlieren: den überall wirksamen, unbewußten Drang Wagners nach einem reinmenschlichen Drama. Dieser noch nicht klar von Wagner erkannte Drang, hineinströmend in eine vorgefundene Opernform, bringt jene merkwürdigen Oszillationen zustande, wie sie allen Werken des großen Meisters vor seiner Reise zu eigen sind. Sie sind wie das Glitzern und Leuchten von Schild und Schwert des jungen Genius im starken, ruhelosen Kampf mit dem Drachen der Konvention und können jedem teilnahmsvoll Betrachtenden zum hoffnungsvollsten menschlichen Gewinn erwachsen. Aus der dichten, im Schatten weilenden Menge öder, bleierner Operngesichter hebt sich ja ohnehin der wundervoll lebhafte und interessante Kopf Tannhäusers bedeutend heraus; schon glänzt auf seiner geistsprühen-

den Stirn der Widerschein von der Kunstsonne Wagners, die sich eben anschickte, auf die Höhe des Mittags zu steigen. —

Die Bühnenbilder, also das dekorative Element in Wagners Werken müßten aufs sinnvollste die akustischen Farben des Orchesters in optische umtönen. Das Licht sollte die größte Rolle spielen. Mit dem eintönigen äußerlichen Wechsel von Tag in Nacht und umgekehrt kommt man nicht aus. Sondern alle Lichtstufen zwischen hell und dunkel, alle Farbenstufen zwischen weiß und schwarz müssen nach Maßgabe in Bewegung sein. Denn die Farben gewinnen im musikalischen Drama, in der Traum- und Zaubersphäre Wagnerscher Musik, im Reich der Psyche, symbolische Bedeutung. Aber Musik, Dichtung, Dekoration und Licht müssen in eins zusammenfließen und sich als Einheit kundgeben. Diesem Prinzip künstlerischer Einheit (sehr schwierig allerdings im Tannhäuser) scheint man im Königlichen Opernhaus, das jetzt den pariser Tannhäuser „neueinstudiert" gibt, wenig Liebe entgegenzubringen. Neben der beweglichsten Musik steht ein verhältnismäßig starres Bühnenbild, neben den veränderlichsten Lichtreflexen des Orchesters scheint ein unveränderliches Licht auf der Bühne, indessen andrerseits willkürliche, pomphafte Dekoration die Musik erdrückt.

Die Verkörperung der Tannhäuser-Gestalten durch die Künstler des Kgl. Opernhauses bot keinen Zug des Außerordentlichen, über den sich sprechen ließe. Das Orchester blieb häufig seine gewohnte satte Klangschönheit schuldig.

Georg Gräner.

Der Jude von Konstanz. Es ist eines jener unerforschlichen Wunder berlinischer Theaterführung, daß wir die Bühnentaufe dieses reinen, tiefen, wenngleich mehr ethisch als ästhetisch vollendeten Werkes der „Literarischen Gesellschaft zu Dresden" überlassen mußten. Denn schon durch zwei Hauptpunkte seines Wesens hätte sich des Poeten Wilhelm von Scholz „Ghettodrama" — wofern dieses Wort nicht durch die jüngste Tendenztat des Herrn Heyermans schon als „Ding an sich" einen peinlichen Nebensinn gewonnen hat — der Aufmerksamkeit verständnisvoller und ihrer Aufgabe vollbewußter Dramaturgen empfehlen müssen. Zum ersten: wir finden auf der Suche nach großen, leuchtenden Bühnenhorizonten, auf der Suche nach Stoffen, die ohne sklavisch am Leben zu haften, doch auf seine Tiefen weisen, nicht oft ein Werk, das an wehmütiger Erkenntnis und beklemmender, niederbeugender Wahrheit so reich ist wie dieses. Und zum zweiten: wir sehen hier, wie ein Künstler, der immer mehr Taster, Einsiedler war, sich zum Leben durchgearbeitet hat und den wirren, ungefügten Rohstoff in prägnante, plastische Form umgießt . . . . . Aber es hilft nichts, ich muß nach dieser Anklage der berliner Literaturpfadfinder den neugewonnenen Dramatiker Scholz doch noch einmal dem Tendenzmeier Heyermans benachbaren. Freilich: wenn zwei dasselbe tun, ist es nicht dasselbe! Der Mann, dem aus seiner holländischen Abstammung nur rhetorische Gaben und Gruppierungstalente geworden sind, verlegt seine Erkenntnis der ewigen Rassendifferenz in einen zeitgenössischen Kreis, bestreicht die Gegensätzlichkeiten mit greller Kitschfarbe, und bürdet die schmerzlichsten Lasten jenes Zwiespalts einem Menschen auf, der mit seiner leeren Pose unserm Herzen fremd bleibt. Scholz riskiert es, das nämliche Problem von unsrer unmittelbaren Teilnahme noch weiter abzudrücken, da er es zeitlich um fünf und ein halbes Jahrhundert zurückschiebt. Aber in

diesem Wagnis liegt zugleich ein hoher dichterischer Stolz, der die zwingenden künstlerischen Mittel so beherrscht, daß er der äußerlichen Kunstgriffe von Raum und Zeit gänzlich zu entraten vermag. Heyermans gibt seine These mit unruhigen, fanatischen Gesten, extremer Charakterzeichnung und wüstem Lärm, der zum Protest reizt. Scholz bringt das Resultat seiner nachdenklichen, erkenntnisreichen Erwägungen mit einer massiven, felsstarken Wucht, der gegenüber sich kein Widerstand rühren wird. Dabei ist sein Resumee noch viel düsterer als das des geräuschvollen Holländers, der von einer restlosen konfessionellen Verschmelzung — oder von einer Ausmerzung der Konfessionen überhaupt — doch noch das Heil erwartet. In der Tragödie vom „Juden von Konstanz" wird das Gegenteil gegeben. Wird gezeigt, daß selbst ein Mensch, den seine Heimatssehnsucht über die begrenzte Formel des Semitenglaubens stellt, der — nach der Taufe — durch die Kunst seines ärztlichen Berufs, durch Guttaten und hoffnungsfrohen Ernst sich seinen Weg innerhalb der neuen Gemeinschaft mit Eifer zu bahnen sucht, trotz allem „der Jude unter den Christen" bleibt. Und zwar darum, weil er doch nicht mit allen Fasern an seiner alten Heimat hängt, Gegensätze auf beiden Seiten auszugleichen, Fanatismen in beiden Lagern zu beschwören strebt, und in hoher, seiner Zeit vorauseilender sittlicher Größe die Aufklärung über die Opportunität setzt. So steht er schließlich zwischen den Schlachten. Er ist offen genug, einzugestehen, daß ihm der alte Glaubensboden teurer ist als der neue. Und sein Todesurteil, das diesem Bekenntnis folgt, ist ihm nur eine Erlösung aus dem Durcheinander der Verhetzungen und Verlästerungen.

Das Stück, dessen geistiger Vollgehalt gewisse Unebenheiten der Versform, Unruhe der Szenenführung und der Motivierung leicht überwinden läßt, stieß leider bei der dresdener Aufführung durch vier Akte auf Teilnahmslosigkeit und fesselte erst zum Schluß, als der problematische Kern des Ganzen sich deutlich enthüllte. Freilich merkten auch die Dresdner, daß dieser negative Ausgang einzig der darstellerischen Reproduktion zuzuschreiben war, zu deren Leitung man Herrn Zickel und den schwächern Teil seines Lustspielhausensembles berufen hatte. Herr Zickel begnügte sich damit, dem Stück einige hübsche bildliche Finessen zu geben. Die wertvollere Substanz des Werkes aber schädigte sein, mit Ausnahme des famosen Max Marx, aus Anfängern, Unbegabten und ausgesprochenen Lustspielern gemischtes Ensemble ganz erheblich. Mit ihm auch Herr Erich Ziegel, der zwar die Diktion mit Leidenschaft und Verständnis brachte, aber viel zu gut spitzfindige, originelle, chargierte Typen gibt, um für diesen nur die ganz großen ethischen Standpunkte wählenden, reifen Erkenner die richtige Körperform finden zu können.

W. T.

Lustspielhaus. Unter dem Regime des Doktor Martin Zickel wird wieder einmal ein Schwiegersohn, der ein Gspusi hatte, es aber — um Gotteswillen — jetzt nicht mehr hat, drei Akte lang durch alle Höllen schwiegermütterlicher Nachstellungen gejagt. Im „Lustspielhause" ist wieder einmal aus alten Ragouts, dieses Mal aus einem sehr deutschen, also ungeschickten ersten und einem französischen, also raffinierten zweiten Akt ein „neuer" Schwank gemacht und aufgeführt worden. Der Erfolg war matt, trotzdem man sich während des ganzen Abends zu unterhalten schien. Der Autor des Stücks, das „Der Weg zur Hölle" heißt, ist . . . . Gustav Kadelburg.

So wäre diese Aufführung eigentlich mehr ein lehrreicher Beitrag zur Psychologie des berliner Publikums, als ein Ereignis in der Premièrengeschichte dieser Spielzeit. Wie denn: man bejubelt im vorigen Winter einen waschechten Kadelburg und läßt in diesem Winter den entsprechenden Nachwuchs abfallen? Übertrifft einer den andern an Wert? Herr, beide sind sie uns gleich liebe Kinder! Also, warum, wieso? „Keine Ahnung", sagt Gorkis Baron; und mit ihm der ergebenst Unterzeichnete. W. A.

Das Jahr ist lang, und die Stücke à la douzaine haben zur Ausfüllung der Tage immer ihren relativen Wert. Aber die furchtbarste Karikatur des Zustandes tritt ein, wenn solche ephemere Erzeugnisse in den Alleinbesitz kommen, wenn nach ihnen bemessen werden soll, was der Bühne gemäß sei, was nicht. Immermann.

Kindervorstellungen. Jetzt sind wir also glücklich wieder mitten in dem Unfug drin! Für die ganz Kleinen, für die, die noch nicht in die Schüleraufführungen gehen dürfen, werden zur Weihnachtszeit alljährlich Kindervorstellungen veranstaltet. Frau Holle, Schneewittchen, Schneeweißchen und Rosenrot, Namen, die in uns mit einem Schlage die ganze Zauberwelt des deutschen Märchens erstehen lassen, prangen auf den Theaterzetteln, und Herr Intendant Prasch ladet uns gar ins Schlaraffenland ein. Ausstattungsstücke schlimmster Sorte sind es, die so den Kindern ihre ersten theatralischen Eindrücke vermitteln. Mit Flitter und Tand, mit einem Konglomerat von Geschmacklosigkeiten sucht man die Unfähigkeit zu verdecken, das Schlichte, Innige des Märchens auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen. Man merkt nicht einmal den Willen, den Kleinen ein künstlerisches Erlebnis bereiten zu wollen, sondern es herrscht lediglich die Absicht, die Kinder durch bunte Bilder zu blenden und sie zu lautem Beifall hinzureißen — damit möglichst viele solcher Vorstellungen zustande kommen. Müßt ihr Eltern denn überhaupt eure Kinder schon im zartesten Lebensalter ins Theater schleppen? Habt ihr denn so wenig Einfluß, ihr Erzieherinnen der Jugend, daß erst das Theater als Krone aller Versprechungen Tränen zu stillen vermag? Lest nur lieber selbst all die Sagen und Märchen, wie die Brüder Grimm sie uns erzählen oder Andersen, erzählt sie dann euern Pflegebefohlenen, und die kleine Mühe wird euch reichlich vergolten werden, die Kleinen werden an euern Lippen hängen, und ihr werdet wieder und immer wieder erzählen müssen. Sind eure Kinder aber ins zweite Jahrzehnt eingetreten, dann sei die beste Klassikeraufführung gerade gut genug für sie. Wählet sie sorgfältig aus, denn mehr als einmal im Jahr soll der Quartaner das Theater nicht besuchen, sorgt auch dafür, daß er vorher das Drama gelesen hat, sonst achtet er doch nur darauf, ob sie sich kriegen, und das wäre schade. Vor allen Dingen also: meidet diese Kinderaufführungen, denn gar zu leicht werden die Kinder, die diesen Feerien zugejubelt haben, Erwachsene, die entweder Hülsens und Trees Aufzüge für künstlerisch halten, oder aber gleich „Ausstattungsstück" schreien, wenn einer ein geschmackvolles Bühnenbild hinstellt. G. A.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn in Berlin.
In Oesterreich-Ungarn für Herausgabe und Redaktion verantwortlich: Hugo Heller, Wien I, Bauernmarkt 3.
Verlag: „Die Schaubühne" G. m. b. H., Berlin SW. 18, Hollmannstraße 10.



